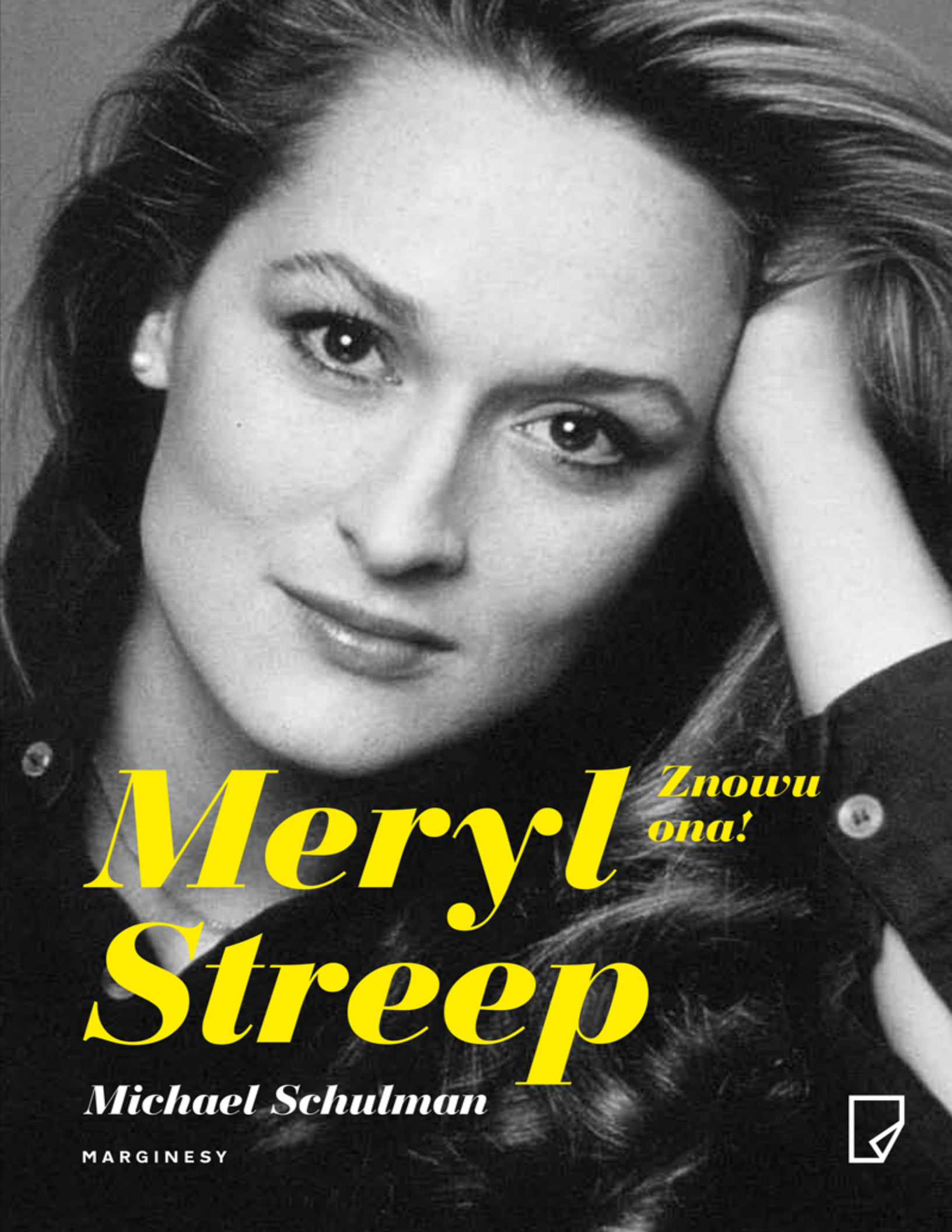


Meryl Streep

Znowu ona!

Michael Schulman

MARGINESY

Meryl Streep

Znowu ona!

Michael Schulman

PRZEŁOŻYŁ ROBERT WALIŚ

MARGINESY

Spis treści

Karta redakcyjna

Dedykacja

Motto

Prolog

Maria

Julia

Constance

Izabela

Fredo

Linda

Joanna

W pozostałych rolach

Podziękowania

Źródła ilustracji

Przypisy

Tytuł oryginału HER AGAIN. BECOMING MERYL STREEP

Przekład ROBERT WALIŚ
Redaktor prowadzący ADAM PLUSZKA
Redakcja EWA KANIOWSKA
Korekta GRZEGORZ BOGDAŁ, JAN JAROSZUK
Projekt okładki, opracowanie graficzne i typograficzne ANNA POL
Zdjęcie na okładce © Herbert Dorfman / Corbis Premium Historical / Getty Images
Łamanie manufaktura | manufaktu-ar.com

Her Again. Becoming Meryl Streep
Copyright © 2016 by Michael Schulman
Copyright © for the translation by Robert Waliś
Copyright © for the Polish edition by Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2016

Warszawa 2016
Wydanie pierwsze

ISBN 978-83-65282-90-3

Wydawnictwo Marginesy
ul. Forteczna 1a,
01-540 Warszawa
tel. 48 22 839 91 27
e-mail: redakcja@marginesy.com.pl

Konwersja: eLitera s.c.

dla ***Jamie***

Mogę wam coś zdradzić?
Nie istnieje ktoś taki jak najlepsza aktorka.
Nie istnieje ktoś taki jak najwybitniejsza współczesna aktorka.
Dzięki swojej pozycji posiadłam tę tajemną wiedzę
i mogę was zapewnić, że to prawda.

MERYL STREEP, 2009

Prolog

Nie wszystkie gwiazdy filmowe są sobie równe. Gdybyśmy uwięzili całe Hollywood w bryle bursztynu i zaczęli je badać jak wiekowy ekosystem pogrzebany pod warstwami osadu i skały, odkrylibyśmy kunsztowny splot dyskretnych hierarchii, zawiedzionych ambicji oraz kompromisów udających zawodowe przemiany. Najlepsze miejsce i chwila na takie archeologiczne badanie to niewątpliwie Hollywood Boulevard 6801 późną zimą, gdy wręcza się nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej.

Oczywiście gwiazdom filmowym przybyłym na ceremonię rozdania Oscarów towarzyszy równie liczna armia pasożytów: rzeczników prasowych, stylistów, korespondentów z czerwonego dywanu, a także stylistów i rzeczników prasowych korespondentów z czerwonego dywanu. Nominowana jest jak kadłub statku, który pokrywają niewielkie skupiska wąsonogów. Przeciska się przez hordy fotografów, agentów prasowych i asystentów, którzy starają się nie wejść w kadr. Ma za sobą miesiące męczących lunchów, pokazów i spekulacji, a teraz zaufany opiekun prowadzi ją przez tłum do sali, w której jej los kryje się wewnątrz koperty.

Osiemdziesiąta czwarta ceremonia wręczenia nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej nie jest wyjątkiem. Jest 26 lutego 2012 roku, a przed wejściem do Kodak Theatre panuje harmider, na który składa się mnóstwo starannie kontrolowanych elementów. Rozkrzyczani widzowie na trybunach czekają po jednej stronie triumfalnego łuku, pod którym przybywający uczestnicy przechodzą w dokładnie zaplanowanej kolejności. Ufryzowane telewizyjne osobistości czekają z pytaniami: Czy jesteście zdenerwowani? Czy to wasz pierwszy raz? Kto was ubrał? Pojawiają się uznane gwiazdy (Gwyneth Paltrow w białej pelerynie od

Toma Forda), a także nowo wykreowane gwiazdki (Emma Stone z szyją ozdobioną czerwoną kokardą od Giambattisty Vallego, większą od jej głowy). Jeśli zwrócisz uwagę, zauważysz także mężczyzn: Brada Pitta, Toma Hanksa, George'a Clooneya. Z jakiegoś powodu pojawiła się również zakonnica.

Jednakże większość uwagi skupia się na kobietach, a wyjątkowo dokładnie obserwuje się kandydatki do nagrody dla najlepszej aktorki. Oto Michelle Williams, która wygląda jak chochlik w wąskiej czerwonej sukience od Louisa Vuittona. Rooney Mara, punkowa księżniczka z groźną czarną grzywką, ubrana w białą suknię Givenchy. Viola Davis w olśniewającej zielonej kreacji od Very Wang. A także Glenn Close, nominowana za rolę w *Albercie Nobbsie*, która wygląda nieco hermafrodytycznie w sukni od Zaca Posena i dopasowanej marynarce od smokingu.

Ale to piąta nominowana da im wszystkim popalić, a kiedy się pojawia, jak monarchini, która przybyła powitać swoich poddanych, jej wygląd zwiastuje zwycięstwo.

Meryl Streep jest ubrana na złoto.

A dokładnie rzecz biorąc, ma na sobie wieczorową suknię od Lanvina ze złotej lamy, która opina jej sylwetkę jak szata greckiej bogini. Dodatki robią równie duże wrażenie: kołyszące się złote kolczyki, ozdobna torebka wieczorowa z macicy perłowej oraz złote sandały od Salvatorego Ferragama. Jak zauważa niejeden obserwator, sama przypomina statuetkę Oscara. Autorka jednego z blogów modowych pyta: „Zgodzicie się, że nigdy nie wyglądała lepiej?”[1]. To znaczy: nieźle jak na sześćdziesięciotrzylatkę.

Jednak przede wszystkim złota kreacja oznacza: To mój rok. Czy na pewno?

Oszacujcie jej szanse. Owszem, zdobyła już dwa Oscary, ale ostatnio w 1983 roku. A chociaż należy do niej rekord aż siedemnastu nominacji, kolejnym rekordem jest czternaście porażek, co stawia ją w jednym rzędzie z Susan Lucci. Meryl Streep przywykła do przegrywania.

Weźcie także pod uwagę film, w którym zagrała. Nikt nie uważa *Żelaznej Damy* za dzieło kinowego geniuszu. Chociaż jej rola pełnej werwy Margaret Thatcher nosi wszystkie znamiona oscarowego sukcesu – postać historyczna, postarzająca charakteryzacja, praca nad akcentem – to właśnie one przez dziesięciolecia doprowadziły do jej zaszufladkowania. W swojej recenzji na łamach „New York Timesa" A.O. Scott ujął to następująco: „Poruszając się powoli na sztywnych nogach, ukryta za toną dyskretnie nałożonego postarzającego makijażu, Meryl Streep po raz kolejny bezbłędnie wciela się w znaną postać, jednocześnie ukazując nam jej istotę"[2]. To pochlebne słowa, ale wyczuwa się w nich nutę znużenia.

Kiedy prowadzi męża, Dona Gummera, po czerwonym dywanie, jedna z dziennikarek podsuwa jej mikrofon pod nos.

– Czy wciąż się pani denerwuje na czerwonym dywanie, chociaż jest pani taką profesjonalistką?[3]

– Tak, powinna pani dotknąć mojego serca... Ale pani nie wolno – odpowiada oschle.

– Czy ma pani przy sobie jakieś amulety? – nie ustępuje dziennikarka.

– Tak – rzuca nieco zniecierpliwiona. – Mam buty, które uszył Ferragamo... Ponieważ uszył wszystkie buty dla Margaret Thatcher.

Odwraca się w stronę trybun i macha, a ludzie wybuchają radością. Potem bierze męża za rękę i wchodzi do budynku.

Jak na wręczenie Oscarów przystało, uroczystość nie ma końca. Zanim dowiaduje się, czy została najlepszą aktorką, musi wytrzymać liczne formalności. Billy Crystal sypie żartami. („Nic tak nie łagodzi gospodarczych problemów świata, jak oglądanie milionerów wręczających sobie nawzajem złote statuetki"). Christopher Plummer w wieku osiemdziesięciu dwóch lat zostaje najstarszym laureatem nagrody dla najlepszego aktora drugoplanowego. („Jeszcze nie wyszedłem z łona matki, a już ćwiczyłem swoją przemowę przed Akademią"). Cirque du Soleil wykonuje akrobatyczny występ w hołdzie dla magii kina.

Wreszcie Colin Firth wychodzi na scenę, aby wręczyć statuetkę dla najlepszej aktorki. Kiedy wyczytuje nazwiska nominowanych, Meryl Streep bierze kilka głębokich, wzmacniających oddechów, a złote kolczyki drżą ponad jej ramionami. Na ekranie pojawia się krótki fragment, w którym Thatcher beszta amerykańskiego dygnitarza. („Nalać ci herbaty, Al?”), a potem Firth otwiera kopertę i szeroko się uśmiecha.

– Oscara otrzymuje Meryl Streep.

***

Jej przemowa po otrzymaniu statuetki to prawdziwe dzieło sztuki: zarazem spontaniczna i zaplanowana, pokorna i harda, pełna wdzięczności i zblazowana. Oczywiście fakt, że Meryl Streep zdobyła tak wiele nagród, czyni całą sytuację zabawniejszą. Któż inny otrzymał tyle laurów, że żartobliwe umniejszanie swojej wartości mogło stać się jego znakiem rozpoznawczym? Wygląda na to, że Meryl Streep cieszy się tytułem Największej Współczesnej Aktorki równie długo, jak Elżbieta II zasiada na tronie królowej Anglii. Pochwały trzymają się jej jak wbite pinezki: jest boginią pośród aktorek, potrafi rozpłynąć się w dowolnej postaci, opanować każdy gatunek, a także bezbłędnie odwzorować każdy akcent. Nie tylko nie stała się niepotrzebna po pięćdziesiątce, ale zaprzeczyła zasadom Hollywood i w tym wieku osiągnęła szczyt kariery. Żadna inna aktorka urodzona przed 1960 rokiem nie ma szans na rolę, jeśli Meryl wcześniej jej nie odrzuci.

Poczynając od jej przełomowych ról pod koniec lat siedemdziesiątych, ceniono ją za niezwykle szczegółowe odwzorowywanie postaci. W latach osiemdziesiątych przemierzała świat jako bohaterka imponujących dramatów, takich jak *Wybór Zofii* czy *Pożegnanie z Afryką*. Lata dziewięćdziesiąte, jak twierdzi, były czasem uśpienia. (Trzykrotnie nominowano ją wtedy do Oscara). Lubi zwracać uwagę, że gdy tylko skończyła czterdzieści lat, zaproponowano jej trzy różne role wiedźm. W 2002 roku zagrała

u Spike'a Jonze'a w niemożliwej do zaszufladkowania *Adaptacji*. Ten film najwyraźniej wyzwolił ją z marazmu, w który chwilowo popadła. Nagle mogła robić wszystko, na co przyszła jej ochota, i to w atmosferze żartu. Kiedy w kolejnym roku zdobyła Złoty Glob, sprawiała wrażenie niemal zaskoczonej. „Ojej, niczego nie przygotowałam", powiedziała, przeczesując palcami spoconą grzywkę. „Nie dostałam żadnej nagrody chyba od plejstocenu"[4].

W 2004 roku, gdy zdobyła nagrodę Emmy za telewizyjną adaptację *Aniołów w Ameryce* w reżyserii Mike'a Nicholsa, pokora ustąpiła w niej miejsca nadmiernej pewności siebie. („Są dni, gdy uważam, że się mnie przecenia... ale nie dzisiaj"[5]). Pojawiły się kolejne przeboje i żartobliwe przemowy po otrzymanych nagrodach: Złoty Glob za *Diabeł ubiera się u Prady* („Mam wrażenie, że współpracowałam ze wszystkimi ludźmi w tej sali"[6]), Nagroda Gildii Aktorów Ekranowych za *Wątpliwość* („Nawet nie kupiłam sukienki!"[7]). Wkrótce do perfekcji opanowała sztukę żartowania z własnej sławy i swojej uprzywilejowanej pozycji przy jednoczesnym efektownym ich uwypuklaniu.

Kiedy więc Colin Firth wyczytuje jej nazwisko w Kodak Theatre, Meryl czuje się, jakby po trzydziestu latach wreszcie wracała do domu, a zarazem jest to znak, że odbudowa jej kariery, rozpoczęta za sprawą *Adaptacji*, osiągnęła szczyt. Po tym jak słyszy, kto wygrał, unosi dłoń do ust i kręci głową z niedowierzaniem. Publiczność wstaje z miejsc, Meryl dwukrotnie całuje Dona, bierze do ręki swojego trzeciego Oscara i wraca do uświęconej czasem tradycji umniejszania swojej wartości.

– O mój Boże. Dajcie już spokój[8] – zaczyna, uciszając tłum. Śmieje się do siebie. – Kiedy wyczytano moje nazwisko, miałam wrażenie, że pół Ameryki jęknęło: „O nie... dlaczego? To znowu ona!". Dacie wiarę? – Przez chwilę wydaje się urażona myślą, że połowa Ameryki może być rozczarowana. Potem kpiąco się uśmiecha. – Ale... nieważne. – Rozładowawszy napięcie doskonałym fałszem, przechodzi do wyrazów wdzięczności. – Najpierw chciałabym podziękować Donowi – mówi z uczuciem. – Ponieważ gdy dziękujesz mężowi na końcu, zazwyczaj

zagłuszają cię muzyką, a ja chcę, aby wiedział, że od niego otrzymałam wszystko, co najbardziej cenię w życiu.

Kamera pokazuje Dona, który klepie się po sercu.

– Dziękuję także swojemu drugiemu partnerowi. Trzydzieści siedem lat temu, kiedy grałam w swojej pierwszej sztuce teatralnej w Nowym Jorku, poznałam wybitnego stylistę fryzur i wizażystę Roya Hellanda, z którym współpracuję praktycznie bez przerwy, odkąd się zobaczyliśmy. Po raz pierwszy pomagał mi podczas kręcenia *Wyboru Zofii* i trwa to aż do dzisiejszego wieczoru – tutaj jej głos na chwilę się załamuje – kiedy zdobył nagrodę za swoją piękną pracę w *Żelaznej Damie*, trzydzieści lat później. – Z thatcherowską pewnością siebie podkreśla każde słowo uderzeniem dłoni. – Pracował. Przy. Każdym. Moim. Filmie. – Zmienia ton i mówi dalej: – Chcę więc podziękować Royowi, ale także dziękuję... ponieważ zdaję sobie sprawę, że nigdy więcej tutaj nie stanę... – Tutaj niemal niezauważalnie zerka z ukosa, jakby chciała powiedzieć: „Jeszcze zobaczymy...” – ...wszystkim swoim kolegom i przyjaciołom. Patrzę na was i widzę całe swoje życie: dawnych i nowych przyjaciół. – Jej ton łagodnieje, gdy zbliża się do wielkiego finału: – To naprawdę ogromny zaszczyt, choć dla mnie największe znaczenie mają przyjaźnie oraz miłość i czysta radość, jakie towarzyszyły nam podczas wspólnego kręcenia filmów. Przyjaciele, dziękuję wam wszystkim, tym, którzy odeszli, i tym, którzy wciąż tutaj są, za tę nieopisanie cudowną karierę.

Przy słowie „odeszli” zerka ku niebu, a przynajmniej ku reflektorom pod dachem Kodak Theatre, gdzie czają się duchy przemysłu rozrywkowego. Mogła mieć na myśli wiele różnych duchów. Swoją matkę, Mary Wolf, która zmarła w 2001 roku. Swojego ojca Harry’ego, który zmarł dwa lata później. Swoich reżyserów: Karela Reisza, który obsadził ją w *Kochanicy Francuza*; Alana J. Pakulę, który uczynił ją gwiazdą *Wyboru Zofii*. Z pewnością pomyślała o Josephie Pappie, legendarnym producencie teatralnym, który jako pierwszy pokazał ją światu kilka miesięcy po tym, jak skończyła szkołę teatralną.

Jednak w tej chwili, gdy jej kariera osiągnęła kolejny szczyt, trudno sobie wyobrazić, aby nie wspominała jej początków, nierozerwalnie związanych z Johnem Cazale’em.

Nie widziała go od trzydziestu czterech lat. Poznali się przed trzydziestoma sześcioma laty, gdy grali Angela i Izabelę w przedstawieniu *Miarka za miarkę* w ramach festiwalu Szekspir w Parku. Dzień po dniu, w upalne letnie wieczory, błagała go, aby okazał łaskę jej skazanemu bratu: „O, przebacz mu, panie! On na śmierć jeszcze nie przygotowany”[9].

John Cazale był jednym z najwybitniejszych aktorów charakterystycznych swojego pokolenia i jednym z najczęściej pomijanych. Zapamiętany na zawsze jako Fredo z *Ojca chrzestnego*, był jej pierwszą wielką miłością i pierwszą druzgocącą stratą. Gdyby żył dłużej niż czterdzieści dwa lata, mógłby się stać równie sławny jak De Niro czy Pacino. Tymczasem tak wiele go ominęło. Nie zobaczył, jak Meryl zdobywa dwa Oscary przed ukończeniem trzydziestego trzeciego roku życia. Nie zobaczył, jak z wiekiem uczy się iście królewskiego panowania nad sobą. Nie zobaczył, jak zagrała Joannę, Zofię, Karen, Lindy, Francescę, Mirandę, Julię ani Maggie.

John Cazale nie widzi jej teraz na scenie, gdy Meryl dziękuje swoim przyjaciołom, wszystkim bez wyjątku, za „nieopisanie cudowną karierę”. Po ostatnim podziękowaniu macha na pożegnanie i schodzi za kulisy, a jej reputacja znów lśni jak świeżo wypolerowana. Meryl Streep, Żelazna Dama aktorstwa: nieposkromiona, niazatapialna, nieunikniona.

Ale nie zawsze tak było.

Czterdzieści dwa lata wcześniej Meryl Streep była nierzucającą się w oczy studentką żeńskiego college’u artystycznego Vassar, która dopiero odkrywała czar sceny. Jej niezwykły talent był oczywisty dla każdego, kto ją znał, jednak ona sama nie wiązała z nim przyszłości. Chociaż obdarzona oryginalną urodą, nigdy nie postrzegała siebie jako piękności. Ten brak pewności siebie działał na jej korzyść: zamiast

przyjmować tradycyjnie kobiece role, wolała się wcielać w zagraniczne, dziwaczne albo pospolite postaci, zanurzając się w światach znacznie wykraczających poza znajome klimaty przedmieść New Jersey, gdzie się wychowała. Nie była klasyczną pięknością na modłę Elizabeth Taylor ani dziewczyną z sąsiedztwa w typie Debbie Reynolds, tylko kameleonem, który mógł zagrać wszystko i nic. Jednego była pewna: nie jest gwiazdą filmową.

Później nastąpiła seria przełomowych wydarzeń, o jakich śni każda aktorka na ziemi, chociaż niewiele ma dość surowego talentu, by wykorzystać taką szansę. Do końca lat siedemdziesiątych została gwiazdą szkoły teatralnej Yale, występowała na Broadwayu i festiwalu Szekspir w Parku, znalazła i straciła miłość swojego życia, Johna Cazale'a, spotkała drugą miłość swojego życia, Dona Gummera, i wyszła za niego za mąż; a także zagrała w filmie *Sprawa Kramerów*, za który otrzymała pierwszego Oscara – a to wszystko na przestrzeni dziesięciu oszałamiających lat.

Jak to osiągnęła? Gdzie się nauczyła tego, co robi? Czy tego w ogóle można się nauczyć? To nie są pytania wyrwane z kontekstu: dekada, w której Meryl Streep została gwiazdą, to era podniecającej rewolucji w amerykańskim aktorstwie. Jednak wykreowała ona głównie męskie gwiazdy: Ala Pacino, Roberta De Niro, Dustina Hoffmana. Choć instynkt podpowiadał jej inaczej, Meryl dołączyła do obsady *Łowcy jeleni*, żeby być u boku chorego Cazale'a, i tym samym wdarła się do kliki *Ojca chrzestnego*. Zasłużyła na to miejsce dzięki swojemu aktorskiemu kunsztowi pełnemu niuansów i poczucia humoru. Specjalizowała się w stanach pośrednich: niezdecydowaniu, wyparciu, wyrzutach sumienia. Charakteryzacja i obce akcenty czyniły ją nierozpoznawalną, ale w każdej jej roli wyczuwało się wewnętrzne niezadowolenie, niechęć do wchodzenia w jakąkolwiek emocję bez jednoczesnego zabarwienia jej emocją przeciwną. Jej życie wewnętrzne opierało się na dialektyce.

„To mi przypomina kościół”, odpowiedziała niegdyś na pytanie, dokąd się udaje, kiedy wciela się w rolę. „Zupełnie jakbym podchodziła do ołtarza. Mam wrażenie, że im więcej się o tym mówi, tym więcej z tego się traci. Wiem, że jest w tym wiele z przesądu, ale czuję się swobodniejsza, mniej opanowana i bardziej wrażliwa”[10]. Jej niezwykły warsztat miał swoich krytyków. W 1982 roku Pauline Kael, niezależna krytyczka filmowa z „New Yorkera”, tak napisała o jej roli w *Wyborze Zofii*: „Jak zwykle włożyła w swoją pracę mnóstwo refleksji i wysiłku, ale coś mnie w niej zastanawia: po obejrzeniu filmu, w którym zagrała, nie potrafię sobie jej wyobrazić od szyi w dół”[11].

To powiedzenie do niej przylgnęło, podobnie jak zachwyt nad jej „techniką aktorską”. Sama Meryl wielokrotnie tłumaczyła, że w pracy bardziej polega na intuicji niż jakiejkolwiek konkretnej technice. Chociaż należy do pokolenia wychowanego na metodzie Stanisławskiego, która opiera się na przekonaniu, że aktor może przekazywać granej postaci osobiste emocje i doświadczenia, zawsze sceptycznie podchodziła do jej surowych wymogów. Jest między innymi specjalistką od kolaży, jej umysł przypomina algorytm, który potrafi przywoływać akcenty, gesty, modulacje głosu i składać z nich postać. Czasami nie wie, skąd lub od kogo coś zaczerpnęła, dopóki nie zobaczy się na ekranie.

Dorastając w czasach drugiej fali feminizmu, nie mogła oddzielić swojego wejścia w świat aktorstwa od dojrzewania jako kobieta. Kiedy była cheerleaderką w szkole średniej Bernards, wzorowała się na dziewczętach, które oglądała w czasopismach dla kobiet. Jej świat poszerzył się w 1967 roku, gdy rozpoczęła naukę w żeńskim college’u Vassar. Zanim zdobyła dyplom, szkoła otworzyła podwoje także dla mężczyzn, a Meryl intuicyjnie poradziła sobie ze swoją pierwszą dużą rolą w *Pannie Julii* Augusta Strindberga. Dziesięć lat później zagrała w *Sprawie Kramerów*, wcielając się w rolę zuchwałej młodej matki, która porzuca męża i dziecko, by następnie powrócić i walczyć o prawo do opieki. Film pod pewnymi względami był

reakcyjną i tendencyjną krytyką ruchów walczących o prawa kobiet. Mimo wszystko Streep nie chciała uczynić z Joanny Kramer jędzy, tylko złożoną kobietę, która ulega autentycznym pragnieniom i wątpliwościom, i niemal przejęła kontrolę nad filmem.

„Kobiety są lepszymi aktorkami", powiedziała kiedyś. „Dlaczego? Ponieważ musimy takie być. Przekonywanie kogoś potężniejszego od ciebie do robienia rzeczy, na które nie ma ochoty, stanowi jeden z elementów walki o byt, a kobiety właśnie w ten sposób zdołały przetrwać przez tysiąclecia. Udawanie to nie sama zabawa. To także zmienianie wyobrażeń w rzeczywistość. Udawanie lub aktorstwo to bardzo cenna życiowa umiejętność, którą wszyscy od czasu do czasu wykorzystujemy. Nie chcemy, aby nas na tym przyłapano, ale to część zdolności adaptacyjnych naszego gatunku. Zmieniamy to, kim jesteśmy, żeby się dopasować do wymogów swoich czasów"[12].

Lata, które zmieniły Meryl Streep z ujmującej cheerleaderki w niepowstrzymaną gwiazdę *Kochanicy Francuza* i *Wyboru Zofii*, przemieniły również Amerykę, kobiety oraz całą branżę filmową. Historia sukcesu Meryl to zarazem historia mężczyzn, którzy próbowali ją kształtować, kochać lub stawiać na piedestale. Większości z nich się nie udało. Została gwiazdą – chociaż to nigdy nie było wysoko na liście jej pragnień – na własnych warunkach, nie pozwalając, by torowało jej drogę cokolwiek poza talentem i nieziemską pewnością siebie. Jak napisała do swojego byłego chłopaka na pierwszym roku studiów: „Stoję na progu czegoś strasznego i cudownego"[13].

Maria

W pierwszą sobotę listopada uczniowie szkoły średniej Bernards zebrali się w celu odprawienia świętego rytuału.[1] Zjazd absolwentów: potwierdzenie ciężko wywalczonych miejsc w nastoletniej hierarchii. Na jaskrawozielonym boisku futbolowym na tyłach kościoła metodystów słynący z beznadziejnej formy Bernards Mountaineers zmierzyli się ze swoimi rywalami z Dunellen, podobnej dzielnicy w New Jersey. W połowie meczu zawodnicy zeszli z boiska. Nadszedł czas na ukoronowanie królowej zjazdu w 1966 roku.

Wszyscy w szkole znali tegoroczną zwyciężczynię, niebieskooką blondynkę, uczennicę ostatniej klasy z Old Fort Road 21. Była jedną z tych dziewczyn, które mają wszystko: bystra, ładna i związana z chłopakiem z reprezentacji futbolowej. Oglądali ją w drużynie cheerleaderek, w chórze, a także w szkolnych przedstawieniach, w których zawsze dostawała główną rolę. Kiedy ubrany w muszkę przewodniczący rady uczniów doprowadził ją do boiska, oczy całego Bernardsville spoczęły na jej wyrazistej, charakterystycznej twarzy.

Była piękna. Wiedzieli o tym wszyscy oprócz niej samej. Miała alabastrową skórę. Wysokie kości policzkowe niczym u posągu. Przymknięte oczy, rozmieszczone odrobinę zbyt blisko siebie. Włosy koloru nitek kukurydzy. Nos tak długi i szeroki, że od razu rzucał się w oczy.

Uważała, że nie jest wystarczająco piękna, aby zostać gwiazdą filmową. Gwiazdy muszą być dziewczęce, zmysłowe lub poważne. Muszą być jak Audrey Hepburn, Ann-Margret albo Jane Fonda. Gwiazdy są ładne. A ona taka nie jest, powtarzała sobie, niezależnie od tego, jak wielu chłopców walczyło o jej względy. Nie z takim nosem.

Pauline Kael ujęła to następująco: „Streep ma wyraziste spojrzenie i urodę jasnowłosej walkirii – nieco dłuższy nos dodaje jej twarzy charakteru i przenosi ją z kategorii ładnych do prawdziwie pięknych”[2]. To nieistotne, że Kael miała zostać jedną z jej najbardziej aktywnych krytyczek. Miała rację: Meryl Streep nie była ładna. Była kimś więcej. Kimś bardziej interesującym, a przynajmniej trudniejszym do zaszufladkowania. Wystarczyło, że uniosła brew albo skrzywiła usta, a mogła się stać każdym: arystokratką, żebraczką, kochanką, żartownisią. Mogła grać Skandynawkę, Słowiankę albo Angielkę. Na razie pragnęła być tylko Amerykanką.

Zeszłoroczna królowa zjazdu absolwentów, June Reeves, wróciła z college’u, aby wypełnić swój ostatni obowiązek: umieścić migoczący diadem na głowie swojej następczyni. Nowo ukoronowana królowa weszła na platformę ozdobioną kwiatami razem ze swoją świtą: Joann Bocchino, Ann Buonopane, Ann Miller i Peggy Finn. Wszystkie miały włosy zarzucone na jedną stronę i bukieciki przypięte do sukni. Kiedy platforma przemierzała boisko, Meryl machała do tłumu i uśmiechała się, błyskając białą rękawiczką. Ciężko pracowała na to, żeby zostać królową, strojąc się, tleniąc włosy i przemieniając się w osobę, którą koniecznie chciała się stać.

Nikt z jej poddanych nie wiedział, jak bardzo nie na miejscu się czuła. Wszystko, co widzieli, było rolą, którą odgrywała, aż po ostatni złocisty włos na jej głowie. Nawet jej chichot był udawany: ćwiczyła go, aby stał się delikatny i lekki, tak jak lubią chłopcy. Nie nazwałaby tego aktorstwem, ale właśnie tym było jej zachowanie. Z niezachwianym uporem trwała w tej roli przez całą szkołę średnią. Chociaż była w tym dobra, czasami na tej fasadzie pojawiały się pęknięcia. Nie wyglądała tak jak kobiety, które oglądała w czasopismach. Oszukała większość tych ludzi, ale dziewczęta ją przejrzały.

Machając do tłumu, nie wychodziła ze swojej roli. To miłe uczucie, gdy cię uwielbiają, chociaż nieco samotne. Na tej platformie znajdowała się bliżej listopadowego nieba niż jej rówieśnicy. Gdyby tylko June,

Peggy albo jej najlepsza przyjaciółka, Sue, mogły do niej dołączyć – ale królowa mogła być jedna, a jej zadanie polegało na tym, aby być najlepsza. Być może po raz pierwszy, chociaż z pewnością nie po raz ostatni, Meryl Streep zrozumiała, że perfekcja może być więzieniem.

Miała siedemnaście lat.

Wkrótce odkryła, że jej atutem nie jest piękno, ale przemiana. Tak było od samego początku. Można to nazwać „strefą" albo „kościołem". Odwiedzała to miejsce, zanim nauczyła się je opisywać, chociaż nigdy do końca nie zrozumiała, jak to się dzieje.

„Miałam sześć lat i zakładałam na głowę halkę swojej mamy, przygotowując się do roli Marii, którą miałam odegrać w naszym salonie. Kiedy otuliłam swoją lalkę, poczułam się wyciszona, wręcz święta, a moja przeobrażona twarz i całkowicie zmienione zachowanie, uchwycone na ośmiomilimetrowej taśmie przez mojego tatę, zahipnotyzowało moich młodszych braci – czteroletniego Harry'ego, który grał Józefa, i dwuletniego Danę, wcielającego się w któreś ze zwierząt w stajence. Intensywność mojego skupienia całkowicie wciągnęła ich w tę scenę, czego nigdy nie potrafiłam osiągnąć, gdy stosowałam swoją zwyczajową metodę nakłaniania ich do posłuszeństwa, czyli na nich wrzeszczałam"[3].

Z kolei trzy lata później:

„Pamiętam, jak wzięłam od mamy ołówek do brwi i starannie narysowałam sobie kreski na całej twarzy, odzwierciedlając zmarszczki zapamiętane z twarzy babci, którą uwielbiałam. Namówiłam mamę, żeby zrobiła mi zdjęcie, a kiedy teraz na nie patrzę, oczywiście sama wyglądam jak moja babcia, ale wciąż pamiętam, że tamtego dnia naprawdę czułam się, jakbym miała tyle lat, co ona. Przygarbiona, ociężała, ale radosna. Czułam się tak jak ona"[4].

Maria była naturalnym wyborem pierwszej roli: Meryl pochodzi z długiego rodu kobiet noszących to imię. Jej matka nazywała się Mary Wolf Wilkinson, a babka – Mary Agnes, choć mówiono na nią Mamie.

Kiedy przyszła na świat pierwsza córka Mary Wolf, w Summit w stanie New Jersey, 22 czerwca 1949 roku, nadano jej imiona Mary Louise. Trzy Marie w jednej rodzinie to za dużo, dlatego zanim Mary Louise nauczyła się wymawiać swoje imię, matka zaczęła na nią wołać Meryl.

Dorastając, niewiele wiedziała o swoich przodkach. Rodzina jej matki wywodziła się ze środowiska kwakrów i korzeniami sięgała amerykańskiej rewolucji.[5] Kogoś podobno powieszono w Filadelfii za koniokradztwo. Jedna z babek uczestniczyła w nalotach na bary podczas prohibicji. Jej dziadek, Harry Rockafellow Wilkinson, znany swoim wnukom jako „Harry Pop", był żartownisiem, który dużo gestykulował. Gdy Meryl była mała, rodzice jej mamy wciąż mówili bardzo staroświeckim językiem.

Mary Wolf miała szeroką, sympatyczną twarz i poczucie humoru, które odziedziczyła po ojcu. Kiedy wiele lat później Meryl grała Julię Child, inspirowała się niezwykłą *joie de vivre* swojej matki.[6] Podczas drugiej wojny światowej Mary była dyrektorem artystycznym w Bell Labs, a potem studiowała w Art Students League w Nowym Jorku. Jak większość jej rówieśników w czasie wojny rzuciła pracę, aby poświęcić się roli żony i matki: należała do tych kobiet, które Betty Friedan chciała pobudzić do działania, wydając w 1963 roku *Mistykę kobiecości*. Jednak Mary nie cierpiała na chorobę, którą Friedan dostrzegała u wielu gospodyń domowych, być może dlatego, że nigdy nie porzuciła swoich artystycznych ambicji. Wychowując dzieci, jednocześnie pracowała w swoim atelier na tylnej werandzie, gdzie rysowała ilustracje dla miejscowych wydawców i firm. Gdyby należała do pokolenia swojej córki, mogłaby zrobić prawdziwą karierę, ale ona tylko starała się nie stracić kontaktu z branżą, a dodatkowe dochody zawsze mogły się przydać.

Rodzina po stronie ojca nie żyła z takim rozmachem. „Streep" było niemieckim nazwiskiem, chociaż Meryl przez wiele lat sądziła, że holenderskim. Jej ojciec, Harry Streep junior, był jedynakiem. (W jej rodzinie było równie wielu Harrych i Henrych co Mary). Przezywano go

„Buddy”; urodził się w Newark w 1910 roku i dzięki stypendium rozpoczął naukę w Brown College. Po roku zapanował kryzys i Harry musiał zrezygnować ze szkoły. Przez trzy dekady pracował w kadrach w Merck & Co. Jego praca polegała głównie na zatrudnianiu i zwalnianiu ludzi. Meryl dostrzegała w jego charakterze melancholię. Zapewne odziedziczył ją po matce, Helenie, która trafiła do szpitala z powodu klinicznej depresji. Mąż Heleny, Harry William Streep, był wędrownym kupcem, który większość czasu spędzał z dala od rodziny. Jako starszy mężczyzna ojciec Meryl obejrzał swojego wnuka, Henry’ego Wolfe’a Gummera, w szkolnym przedstawieniu *Śmierci komiwojażera* i zapłakał: „Właśnie taki był mój tata”.

Kiedy Meryl odwiedzała dom rodziców ojca, wyczuwała tam wszechobecny smutek. Zasłony były zaciągnięte, aby wpuszczać tylko cienki pasek światła – zupełnie inaczej niż w ciepłym domu Wilkinsonów. Jej babka praktycznie niczego nie wyrzucała. Zachowywała kawałki folii aluminiowej i zwijała je w stale rosnącą kulę, którą trzymała pod zlewozmywakiem, co fascynowało Meryl.

W blasku powojennego świata podmiejski amerykański sen znajdował się w zasięgu ręki rodzin takich jak Streepowie. Wędrowali po środkowym New Jersey, w miarę jak ich rodzina się powiększała, najpierw przeprowadzając się do Basking Ridge, a potem do Bernardsville. Po Meryl na świat przyszedł Harry Streep III, którego przezywano „Trzecim”. Potem urodził się kolejny chłopiec, Dana, chudy piegowaty żartowniś. Rodzice Meryl zabierali ją na mecze małej ligi, w których grali jej bracia, jednak ona była równie żywa i wysportowana jak oni, może nawet bardziej.

W Bernardsville mieszkali przy zadrzewionej ulicy na szczycie niewielkiego wzgórza, kilka kroków od państwowej szkoły średniej. Miasteczko wchodziło w skład stanowego „pasa bogactwa” i było położone około siedemdziesięciu kilometrów na zachód od Nowego Jorku. W 1872 roku nowa linia kolejowa przemieniła je ze spokojnego skupiska domków w sypialnię dla wpływowych nowojorczyków, którzy

budowali letnie posiadłości z dala od gwaru miasta. Bardziej szykowni spośród nich wznosili swoje domy na Bernardsville Mountain. „Ludzie z gór”, jak nazywali ich niektórzy, posyłali swoje dzieci do szkół z internatem i przemierzali okolicę konno. Później do ich grona dołączyli Aristotelis i Jacqueline Kennedy Onassis, którzy mieli dziesięcioakrową posiadłość w Bernardsville.

Linia kolejowa przepołowiła pozostałą część miasteczka: po jednej stronie znaleźli się protestanci z klasy średniej, a po drugiej włoscy przedstawiciele klasy pracującej, z których wielu zarabiało na życie przy budowie domów dla ludzi z gór. W okolicy praktycznie nie było zakładów przemysłowych, z wyjątkiem Meadowbrook Inventions, który produkował brokat. Nie licząc uwielbiającej konne przejażdżki klasy wyższej, miasteczko przypominało wiele innych miejscowości położonych wzdłuż linii kolejowej Erie Lackawanna: wszyscy się tam znali, a bankowcy i agenci ubezpieczeniowi każdego ranka wspólnie jechali pociągiem do miasta, pozostawiając żony i dzieci w zadrzewionej idylli.

Jako członkowie przyziemnej klasy średniej Streepowie w niczym nie przypominali ludzi z gór. Nie hodowali koni ani nie posyłali dzieci do prywatnych szkół. Nie mieszkali w żadnej z popularnych w miasteczku posiadłości w stylu kolonialnym, ale we współczesnym domu z japońskim parawanem w salonie i fortepianem, na którym pan Streep grywał wieczorami. Letnimi popołudniami dzieciaki Streepów bawiły się na trawiastym podwórzu.

Harry miał duże oczekiwania wobec swoich dzieci; chciał, aby wyszły na ludzi, co w Bernardsville nabierało dodatkowego znaczenia. Mary była łagodniejsza i podchodziła do wszystkiego z większym humorem. Oprócz urodzin rodzice urządzali dzieciom „specjalne dni”[7], podczas których spełniali ich zachcianki. Meryl przez pewien czas wybierała zoo albo cyrk, ale wkrótce jej wyobraźnią zawładnęły przedstawienia na Broadwayu: *Oliver!*, *Kismet*, Ethel Merman w *Annie Get Your Gun* [Chwyć za broń, Annie]. Uwielbiała musicale i nie znała innego rodzaju

teatralnych przedstawień. Na popołudniowym spektaklu *Man of La Mancha* [Człowiek z La Manchy] siedziała w pierwszym rzędzie i „nie posiadała się z radości”[8], jak wspominała jej matka.

Rozstawiała młodszych braci po kątach, zmuszając ich do wspólnego odgrywania scenek, czy tego chcieli, czy nie. W końcu byli jej jedynymi partnerami. Trzeci się na to godził, a potem stwierdził, że „jako dziecko była okropna”[9]. Inne dzieciaki z sąsiedztwa nie dawały sobą tak łatwo dyrygować. „Nie miałam szczęśliwego dzieciństwa”, powiedziała w 1979 roku. „Przede wszystkim sądziłam, że nikt mnie nie lubi... Tak naprawdę miałam na to solidne dowody. Dzieciaki zaganiały mnie na drzewo, a potem biły patykami po nogach aż do krwi. Poza tym byłam brzydka”[10].

Nie była paskudna, choć z pewnością nie miała dziewczęcej urody. Kiedy patrzyła, jak Annette Funicello z *Klubu Myszki Miki* nabiera kobiecych kształtów, dostrzegała w niej wdzięk, który dla niej samej pozostawał nieosiągalny. Okulary „kocie oczy” oraz brązowa trwała do szyi upodabniały Meryl do sekretarki w średnim wieku. Niektóre dzieci w szkole brały ją za nauczycielkę.

Gdy miała dwanaście lat, podczas szkolnego koncertu bożonarodzeniowego zaśpiewała solo kolędę *Cicha noc* po francusku. Publiczność zerwała się z miejsc, być może zadziwiona, że postrach okolicy potrafi wydać z siebie takie czyste i wysokie dźwięki. Wtedy po raz pierwszy poczuła odurzenie aplauzem. Wśród zaskoczonych byli jej rodzice. Gdzie Meryl dotychczas ukrywała swój sopran?

Ktoś zaproponował im, żeby zapisali córkę na lekcje śpiewu, i tak też zrobili. Odtąd każdego sobotniego poranka Meryl jeździła pociągiem do Nowego Jorku na zajęcia u Estelle Liebling. Panna Liebling, jak zwracali się do niej uczniowie, zapewniała im łączność ze światem, który już nie istniał. Jej ojciec studiował z Ferencem Lisztem[11], a ona sama była ostatnią żyjącą uczennicą wybitnej paryskiej nauczycielki śpiewu Mathilde Marchesi. Panna Liebling śpiewała rolę Musetty na deskach Metropolitan Opera i odbyła tournée po dwóch kontynentach

z Johnem Philipem Sousą. Teraz, w wieku ponad osiemdziesięciu lat, była szykowną matroną, która chodziła w butach na obcasie, malowała usta karmazynową szminką i robiła imponujące wrażenie, pomimo drobnej postury. Znała wszystkich w świecie opery i wypuszczała nowe gwiazdy sopranu szybciej niż Metropolitan Opera była w stanie je zatrudniać.

Pod opieką tak znakomitej nauczycielki nic nie mogło powstrzymać nastoletniej Meryl przed zostaniem światowej sławy sopranistką. Co prawda nie przepadała za operą – wolała Beatlesów i Boba Dylana – ale taki głos nie mógł się zmarnować. Dlatego weekend po weekendzie odwiedzała studio panny Liebling położone niedaleko Carnegie Hall i stawała obok fortepianu, na którym wiekowa nauczycielka wygrywała gamy i pasaże. Uczyła Meryl oddychania. Tego, że oddech potrzebuje trzech wymiarów, przypominając: „Z tyłu też jest miejsce!”[12].

Kiedy Meryl czekała przed drzwiami studia panny Liebling na zajęcia o 11.30, w środku rozbrzmiewały cudowne dźwięki. To była uczennica z godziny 10.30, Beverly Sills, pełna animuszu ruda trzydziestokilkulatka. Sills przychodziła do Estelle, odkąd skończyła siedem lat. Meryl oceniała, że Beverly jest dobra, ale siebie wcale nie uważała za gorszą. Zresztą o Beverly też nikt nigdy nie słyszał.

Oczywiście to nie do końca była prawda: Sills śpiewała w Operze Nowojorskiej od 1955 roku i dzieliło ją zaledwie kilka lat od przełomowej roli Kleopatry w *Juliuszu Cezarze* Händla. „Panna Liebling traktowała mnie bardzo surowo i oficjalnie” – napisała Sills w autobiografii. „Kiedy siedziała przy fortepianie, nigdy nie pozwalała, abym zerkała jej przez ramię i czytała nuty, a gdy kilka razy przyszłam nieprzygotowana, bardzo się zdenerwowała. Jednym z jej ulubionych upomnień było: «Tekst! Tekst! Tekst!». Wołała tak, gdy miała wrażenie, że śpiewam nuty, a nie zwracam uwagi na znaczenie słów. Panna Liebling chciała, żebym śpiewała tak, jak gra Olivier, i interpretowała to, co śpiewam, w sposób wzbudzający w widzach emocje”[13].

Panna Liebling miała jeszcze jedną mantrę: „Maskuj! Maskuj! Maskuj!”[14]. Odnosiła się ona do *passaggio*, trudnego wokalnego przejścia między dolnym a górnym rejestrem. Dla niektórych śpiewaków stanowi ono pole minowe. Maskujcie je, mówiła panna Liebling swoim uczniom, tylko niektórymi samogłoskami: „ooo” albo „ouu”, nigdy otwartym „aaa”. Postarajcie się, żeby przejście było płynne. Niezdarnej nastolatce z aparatem ortodontycznym na zębach i splątanymi brązowymi włosami ta koncepcja z pewnością wydawała się dodatkowo pociągająca: zamaskuj przejście. Postaraj się, żeby było płynne.

Jesienią 1962 roku rodzice zabrali Meryl do centrum miasta, gdzie znajdował się gmach Opery Nowojorskiej. Sills debiutowała w roli Milly Theale w *Miłości i śmierci w Wenecji* Douglasa Moore’a.[15] To była pierwsza opera, jaką Meryl obejrzała, i była urzeczona. Do tamtej chwili Beverly była miłą kobietą, która uczęszczała na lekcje przed nią, ale gdy Meryl ujrzała ją na scenie, zrozumiała, po co są te wszystkie ćwiczenia w sobotnie poranki – dostrzegła chwałę, która wynagradza godziny harówki.

Zdała sobie sprawę z czegoś jeszcze: nie ma takiego głosu jak Beverly i nigdy nie zostanie śpiewaczką operową.

Po czterech latach zrezygnowała z lekcji u panny Liebling. Nie tylko porzuciła marzenia o debiucie w Metropolitan Opera, ale przeszła przez *passaggio* dojrzewania, a to, co znalazła po drugiej stronie, okazało się bardziej kuszące niż Verdi: odkryła chłopców.

Nadszedł czas na metamorfozę.

***

W wieku czternastu lat Meryl Streep zdjęła aparat ortodontyczny. Zrzuciła okulary i zastąpiła je szkłami kontaktowymi. Polewała włosy sokiem z cytryny i wodą utlenioną, aż zaczęły lśnić jak złoto. Na noc zakładała wałki – było to prawdziwą torturą, ale rano budziła się z zadziorną fryzurą. Strojąc się godzinami przed lustrem w łazience,

oczywiście ku irytacji młodszych braci, odkryła, że piękno zapewnia jej pozycję i siłę. Jednak jak większość nastolatek, które na złamanie karku gnają ku kobiecości, nie zdawała sobie sprawy, co pozostawia za sobą.

„Empatia stanowi istotę sztuki aktorskiej", mówiła. „A w szkole średniej zawładnął mną zupełnie inny rodzaj aktorstwa. Chciałam się nauczyć, jak być pociągającą. Dlatego badałam postać, do której chciałam się upodobnić – typową ładną uczennicę szkoły średniej"[16]. Naśladowała kobiety oglądane w „Mademoiselle", „Seventeen" i „Vogue", kopiując ich rzęsy, stroje, szminkę. Jadała jedno jabłko dziennie i niewiele więcej. Bezskutecznie błagała matkę o markowe stroje. Udoskonalała swój chichot.

Pracowała dniem i nocą, nie uświadamiając sobie, że gra rolę, która w ogóle do niej nie pasuje. Dowiadywała się, co lubią chłopcy, co akceptują dziewczęta i gdzie te dwa zbiory na siebie zachodzą, co stanowiło nie lada wyzwanie[17]. Odkryła, że potrafi z nienaganną precyzją naśladować zachowanie innych ludzi, niczym Marsjanka udająca mieszkankę Ziemi. „Nigdy później tak bardzo się nie napracowałam przy charakteryzacji"[18], wspominała. Zniknęło brzydkie kaczątko, krzykliwa łobuzica z Old Fort Road. W wieku piętnastu lat tamta Meryl przestała istnieć. Zastąpiła ją „idealna laska prosto z młodzieżowych czasopism"[19].

Była znakomitą oszustką.

W latach sześćdziesiątych nowości ze świata nie docierały do Bernardsville, nawet gdy kontrkultura święciła triumfy wszędzie indziej. Oczywiście znajomi Meryl słuchali Beatlesów i *Light My Fire*, ale młodzieżowym wybrykom wciąż towarzyszyło piwo, a nie skręty. Miasteczko wyglądało jak żywcem wyjęte z *Bye Bye Birdie*. Dziewczęta nosiły rozszerzane sukienki do kolan i zaokrąglone kołnierzyki spięte małą okrągłą klamerką. Chłopcy zakładali marynarki khaki albo z madrasu i czesali się z przedziałkiem. Wicedyrektor przychodził do

klasy z linijką i mierzył ich baczki: jeśli były za długie, odsyłał ich do domu.

Dla rozrywki szło się na hamburgera do baru w centrum miasteczka albo na film do miejscowego kina. Na „Niemowlęcą potańcówkę” uczniowie pierwszych klas przebrali się w czepki i pieluchy. Rok później zorganizowano „Potańcówkę w swetrach”. Potem odbył się bal pierwszoklasistów pod hasłem „Dawne czasy”. Bardzo na miejscu. „Mieliśmy wrażenie, że znajdujemy się wewnątrz małej muszelki, która nas chroni i w której nic nam nie grozi”[20], powiedziała Debbie Bozack (z domu Welsh), która podobnie jak Meryl rozpoczęła naukę w dziewiątej klasie we wrześniu 1963 roku, dwa miesiące przed zabójstwem Kennedy’ego.

Debbie poznała Meryl w klasowej świetlicy jednego z pierwszych dni szkoły. W swojej poprzedniej szkole Debbie miała w klasie zaledwie pięcioro uczniów, więc zatłoczone korytarze Bernards High ją przerażały. Podobnie jak perspektywa przebierania się przed lekcją wychowania fizycznego. Meryl tymczasem sprawiała wrażenie pewnej siebie i nieustraszonej. Chodziły niemal na te same zajęcia, więc Debbie podążała za nią jak uczennica za mistrzynią.

Jako nowa wyznawczyni nastoletniego konformizmu Meryl pragnęła dołączyć do drużyny cheerleaderek. Debbie też, ale za nic w świecie nie potrafiła zrobić gwiazdy. Meryl, nie tylko pewna siebie, lecz także wysportowana, była prawdziwą profesjonalistką. Debbie czasami szła z nią do domu po lekcjach, a Meryl próbowała nauczyć ją robić gwiazdę na trawniku. Przenosiła jej nogi nad głową, a Debbie szorowała dłońmi o kamyki, które pojawiały się na ziemi po deszczu. Wszystko na darmo. Debbie nie dostała się do drużyny. Meryl oczywiście tak.

Jesiennymi wieczorami uczniowie tłumnie zbierali się na meczach futbolowych. Pojawiali się wszyscy, nie licząc kujonów i lizusów. Każdy miał swoje miejsce: mażoretki, poczet sztandarowy, do którego udało się dostać Debbie, orkiestra dęta, zresztą całkiem niezła, w dużej mierze dzięki rozwiniętemu nad wiek uczniowi ostatniej klasy, Johnowi

Geilsowi, który kilka lat później miał zamienić trąbkę na gitarę i założyć J. Geils Band.

Cheerleaderki trzymały się na uboczu. Nie dlatego, że były wredne, po prostu tworzyły zgraną grupę, którą spajały uroda i popularność. Z literą „B” na strojach skandowały hasła zagrzewające drużynę do walki. Meryl zaprzyjaźniła się z inną cheerleaderką Sue Castrilli, która pracowała w lodziarni Dairy Queen. W Bernardsville nie było zbyt wiele do roboty, oprócz jeżdżenia w kółko drogą numer 202 pomiędzy DQ a dworcem. Gdy Sue stała za ladą, zawsze nakładała swoim znajomym podwójne porcje.

W szkole Meryl przykładała się do nauki, gdy miała na to ochotę. Wykazywała talent do języków, a przynajmniej do akcentów. Kiedy nie podobał jej się nauczyciel, przeważnie dostawała trójki. Bała się nauczyciela od geometrii, którego uczniowie nazywali „Kłem”. Jeszcze gorsza była biologia. „Przypomnij sobie zajęcia i egzamin z biologii, a już nigdy nie zmrużysz oka”, napisał jeden z chłopców w jej roczniku w drugiej klasie. „Nie wiem, co byś zrobiła, gdybym nie podał ci wszystkich odpowiedzi”[21], napisał inny.

Jako że miała dwóch braci, czuła się swobodnie w towarzystwie chłopców, nawet swobodniej niż z dziewczętami. Uwielbiała chłopaków, którzy siadali w ostatnich ławkach, ponieważ byli zabawni; od nich uczyła się komediowych patentów, które wykorzystała dopiero znacznie później. Na razie wystarczała jej rola widza i uważała, żeby z niej nie wypaść. W domu przy kolacji jej rodzina krzykliwie wymieniała się poglądami. Natomiast Meryl nauczyła się, że posiadanie własnego zdania nie zapewni jej kolejnej randki – chłopcy nie lubią, gdy ktoś się z nimi nie zgadza. Jej własne zdanie na razie zeszło na dalszy plan.[22]

Wiosną 1964 roku, była wtedy w pierwszej klasie, poznała Mike’a Bootha.[23] Umówiła się na jedną albo dwie randki z jego kuzynem, J.D. Mike chodził do drugiej klasy, miał półdługie ciemne włosy i szczerzył zęby, gdy się uśmiechał. Nosił swetry z wełny

szetlandzkiej z rękawami obciętymi w połowie – to były najbardziej widoczne przejawy buntu w Bernards High. Ojciec uważał go za nieudacznika, a Mike pracował na tę opinię, upijając się i wdając w bójki. Z trudem skończył dziewiątą klasę.

– Podoba ci się w Bernards High? – spytała Meryl, kiedy J.D. ich sobie przedstawił.

– Teraz już tak.

Mike był pod dużym wrażeniem Meryl.

„Miała niezwykle jasne spojrzenie”, wspominał. „A także szczery uśmiech. Nie kpiła z innych ani nie starała się przypodobać grupie, jak wiele dziewczyn. Jednak wyczuwało się w niej lekką niezręczność, jakby myślała, że jej sukienka nie wygląda dobrze, buty nie pasują albo sama jest zwyczajnie brzydka”.

Mike zaczął ją odprowadzać do domu po szkole – nie miał prawa jazdy. W lecie odwiedzali jego ciotkę Lalę, u której urządzali pikniki, pływali w stawie lub grali w baseball. Wieczorami chodzili na przyjęcia albo do kina w Bernardsville, a potem pośpiesznie wracali, ponieważ Meryl musiała być w domu przed dwudziestą trzecią. Mike pisał dla niej wiersze, a ona podarowała mu tom współczesnej amerykańskiej i brytyjskiej poezji, który dostała pod choinkę od ojca.

W środku lata Mike rozpoczął treningi futbolowe, a Meryl ćwiczenia z cheerleaderkami. Jadali razem lunch; Meryl dzieliła się z nim jedną ze swoich słynnych kanapek z masłem orzechowym i galaretką, którą popijali dietetyczną colą i zagryzali ciastkiem czekoladowym albo kawałkiem ciasta, które, jak żartowała Meryl, „starzało się jak dobry ser”. Mike’owi podobało się, gdy żartowała sama z siebie, przeważnie aby zachować wewnętrzną równowagę. Czasami go naśladowała – uważał, że jest „świetną parodystką”. Kiedy pytał, czy lubi pływać, odpowiadała z akcentem z New Jersey, dumnie prężąc bicepsy: „Mowa! Jestem całkiem wysportowana – jak na dziewuchę”.

Pewnego dnia w drodze na publiczny basen zauważyli porzucony pierścionek, który lśnił przy ulicy. To był reklamowy gadżet American

Airlines z metalicznym wizerunkiem orła otoczonym słowami MŁODSZY PILOT. Mike włożył go Meryl na palec. Ich związek wkroczył w kolejny etap.

Harry’emu Streepowi wcale się to nie spodobało. Początkowo zabronił Meryl spotykać się z Mikiem częściej niż raz w tygodniu. Potem zwiększył odstępy między ich randkami do dwóch tygodni. Następnie nalegał, aby umawiała się z innymi chłopcami, ponieważ jest za młoda, aby na poważnie się z kimś wiązać. Pewnego dnia na basenie Meryl wygrała wyścig pływacki, a kiedy wyszła z wody, Mike dał jej całusa w policzek. Wieści dotarły do pana Streepa, który zbeształ córkę za publiczne okazywanie uczuć.

W końcu całkowicie odciął ją od Mike’a. Spotkali się potajemnie na leśnej ścieżce łączącej ich domy, oddalone od siebie o półtora kilometra. Mike dał jej wiersz miłosny. Meryl miała oczy czerwone od płaczu. Tamtego wieczoru wróciła do domu i ostrzegła ojca: Jeśli teraz nie dasz mi odrobiny wolności, stanę się jedną z tych dziewcząt, które tracą wszystkie hamulce, gdy wyjeżdżają do college’u. Harry uległ.

W liścikach adresowanych do Mike’a Meryl marzyła o ich wspólnej przyszłości. Po skończeniu szkoły średniej mieli się pobrać, przeprowadzić na jakąś daleką wyspę i wstąpić do Korpusu Pokoju, aby wspólnie „cywilizować tubylców”. Potem Meryl zapisałaby się do Sarah Lawrence College albo Bard College, a Mike skończyłby prawo i dorywczo zajmował się pisaniem książek. Dostałby Nagrodę Pulitzera. Ona przyjęłaby główną rolę w sztuce na Broadwayu i natychmiast zdobyła sławę i bogactwo. Kupiliby willę na wyspie u wybrzeży Nicei – oczywiście w stylu wczesnoamerykańskim – i w każdy weekend wyprawiali dwa przyjęcia.

Pan Streep patrzył na chłopaka córki nieufnym okiem, Mike tymczasem zaobserwował, że „Meryl, jej matka i bracia stale się przekomarzali i żartowali. Podśmiewali się z siebie, ale w uroczy sposób. Odnosiłem wrażenie, że ci ludzie naprawdę się lubią”.

Mike i drużyna cheerleaderek zajmowali Meryl najwięcej czasu, ale nie wypełniali całego jej życia. Napędzana przez ambicję ojca, łapczywie angażowała się w zajęcia pozalekcyjne. W pierwszej klasie była skarbniczką. Ćwiczyła gimnastykę i została sekretarzem Klubu Francuskiego. Była główną spikerką, która każdego ranka odczytywała przez głośniki jadłospis szkolnych obiadów. Rysowała ilustracje do klasowego rocznika. Pływała.

Nie zaniedbywała także śpiewu. Wstąpiła do chóru, który występował w efektownych szatach. Podczas jednego z bożonarodzeniowych koncertów w Short Hills Mall wykonała solową partię z *Glorii* Vivaldiego. W szkolnym roczniku z 1965 roku znalazło się jej zdjęcie w swetrze i z włosami zarzuconymi na jedną stronę, podpisane: „Głos wart uwagi”.

Meryl nie była jednak pewna swoich wokalnych umiejętności. Wyznała Mike’owi, że według niej jej głos jest „ostry i przenikliwy”. On uważał, że jest piękny. Kiedy zbliżali się do jej domu, ogłaszała swoje przybycie, zawodząc: „Ooooo-iii! Ooooo-iii!”. Panna Liebling by ją zabiła. „Uduszę cię, Meryl, jeśli jeszcze raz usłyszę ten falset!”, wołała matka, zakrywając uszy.

To fanatyczne poszukiwanie nowych zajęć w drugiej klasie zaprowadziło Meryl na przesłuchanie do musicalu *The Music Man* [Nauczyciel muzyki]. Meryl niegdyś widziała Barbarę Cook w roli bibliotekarki Marian podczas przedstawienia na Broadwayu. Teraz zaskoczyła połowę szkoły, gdy sama zdobyła tę rolę. Trzeci, który wtedy chodził do pierwszej klasy, zagrał jej sepleniącego młodszego brata, Winthropa. Kiedy nadszedł dzień wielkiego występu, zaśpiewała *Goodnight, My Someone* głosem wysokim i lekkim jak piórko. Powiedziała Mike’owi, że śpiewała dla niego.

Nawet jej nauczyciel chemii zaczął ją nazywać „śpiewającym ptakiem”[24]. Następnego kwietnia zagrała Daisy Mae w *Li’l Abner*, gdzie śpiewała i tańczyła w postrzępionych obciętych spodniach. Jej gwiazda lśniła jeszcze wiele dni po opadnięciu kurtyny. „Żyję tym

przedstawieniem niemal każdego dnia od dwóch miesięcy", wyznała szesnastoletnia Meryl w wywiadzie do szkolnej gazetki. „Trudno tak szybko o tym zapomnieć"[25]. W następnym roku zagrała Laurey w musicalu *Oklahoma!* Jej najlepsza przyjaciółka, Sue Castrilli, również znalazła się w obsadzie. Podobnie jak Trzeci. Grając te delikatne, naiwne postaci, nie przywiązywała wagi do warsztatu aktorskiego. „Skupiałam się na śpiewaniu, popisywaniu się, tańcu"[26], przyznała później.

W ten sposób mogła poczuć, że inni ją kochają, w co zawsze powątpiewała. „Sądziłam, że jeśli będę ładnie wyglądała i zachowywała się właściwie, wszyscy mnie polubią", opisywała swój ówczesny stan umysłu. „W szkole średniej miałam zaledwie dwoje przyjaciół, z których jeden był moim kuzynem, więc się nie liczył. Do tego dochodziła paskudna nastoletnia rywalizacja o względy chłopców. Przez to wszystko czułam się bardzo nieszczęśliwa. Każdego dnia najważniejszą decyzją był dla mnie wybór stroju, w którym pójdę do szkoły. To było absurdalne"[27].

Jakaś inna cząstka jej tożsamości próbowała wydostać się na powierzchnię. Popołudniami po powrocie do domu włączała należące do rodziców płyty Barbry Streisand[28] i naśladowała każdy jej oddech, każdą modulację głosu. Odkryła, że potrafi wyrazić emocje zawarte w piosence, ale także inne emocje, które nosi w sobie, a które nie pasują do granej postaci. Nawet kiedy powtarzała truizm: „ludzie, którzy potrzebują innych, są najszczęśliwsi na świecie", łatwo można było wyczuć ironię w jej słowach: w szkole otaczali ją ludzie, a mimo to nie czuła się szczęśliwa, tylko sztuczna.



Dziewczęta tego nie kupowały. Nie lubiły mnie; wyczuwały, że udaję.

„Sukces w jednej dziedzinie często uniemożliwia powodzenie w innej”, mawiała. „Oprócz dbałości o wygląd zewnętrzny pracowałam nad tym, co aktorzy nazywają wewnętrznym dostrojeniem. Dostrajałam swój naturalny temperament, przez który byłam – jestem – apodyktyczna, nieco zadufana w sobie, krzykliwa (odrobinę), zasadnicza i pełna dobrego humoru. Zamiast tego rozwijałam w sobie delikatność, układność, naturalną i lekką słodycz, a nawet nieśmiałość, które były bardzo, bardzo, bardzo, bardzo, bardzo skuteczne w kontaktach

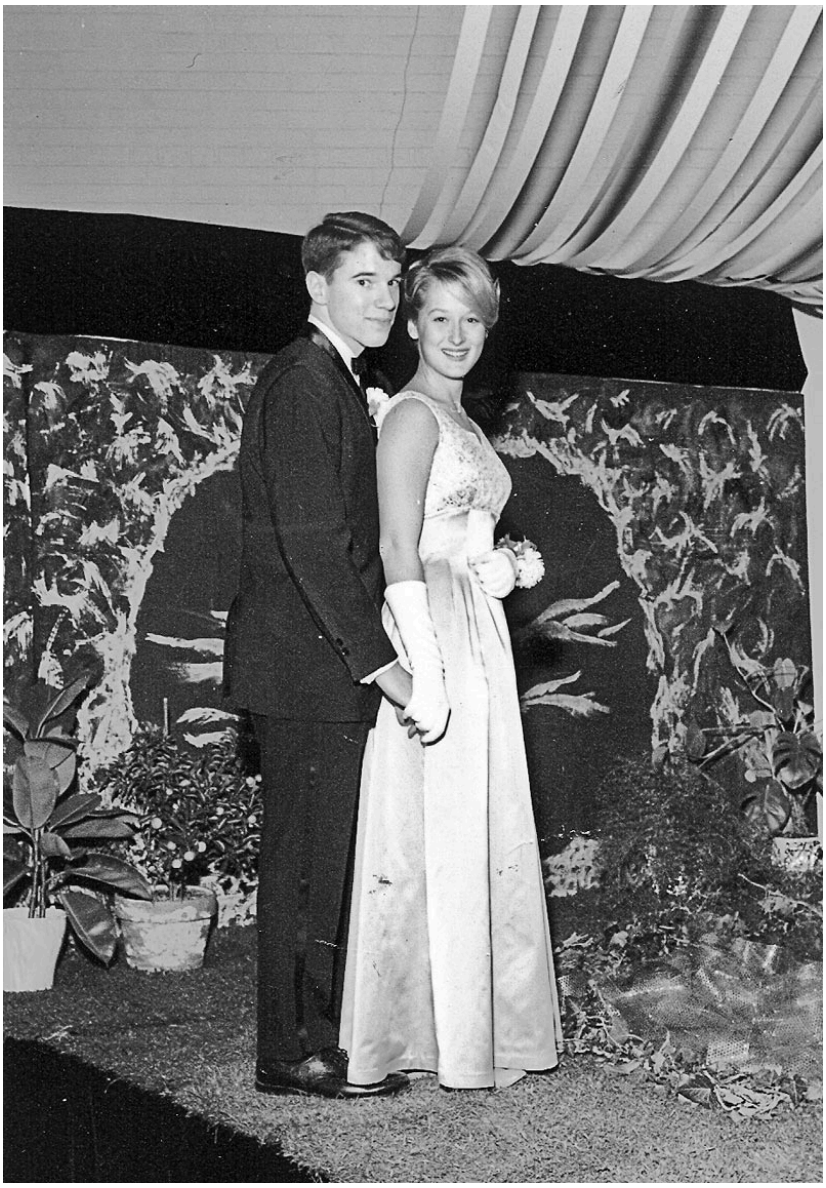
z chłopcami. Jednak dziewczęta tego nie kupowały. Nie lubiły mnie; wyczuwały, że udaję. Zapewne miały rację. Ale ja się nie poddawałam. To w żadnym razie nie była cyniczna gra, tylko ćwiczenie zachowań godowych, które były mi niezbędne do przetrwania”[29].

Mike Booth najwyraźniej niczego nie dostrzegał. „Lekka niezręczność”, którą zauważył w niej, gdy się poznali, zniknęła, a zastąpiła ją „wylewność”. „Jakimś cudem stała się jeszcze ładniejsza niż rok wcześniej”, wspominał.

Meryl zaczęła rysować i przynosiła Mike’owi karykatury, przeważnie własne. Przedstawiała siebie z owłosionymi rękami i wydłużonym nosem, w stroju cheerleaderki albo jako ratowniczkę z napiętymi muskułami i wąsami. Jej kompleksy dopominały się o zauważenie, ale Mike widział w niej tylko talent, w który ona sama nie wierzyła. W wieku siedemnastu lat przeciętnie radziła sobie ze sportem i jeszcze słabiej z nauką.

W maju Mike zabrał Meryl na bal do Florham Park. W białych rękawiczkach i z bukiecikiem przypiętym do sukni w jego oczach wyglądała jak „obraz uśmiechniętego światła”. Spotykali się od ponad roku. W sierpniu Mike zaprosił ją na koncert Beatlesów na stadionie Shea. Wrzaski publiczności prawie zagłuszały zespół. Na szczęście znali wszystkie piosenki na pamięć. Najbardziej lubili *If I Fell*, którą nazywali „swoją piosenką”. Opowiadała o tym, co już wiedzieli: że miłość to coś więcej niż trzymanie się za ręce.

W starciach z potężniejszymi i groźniejszymi zawodnikami z New Jersey futboliści z Bernards High przywykli do upokarzających porażek. Niespodziewanie pierwszy mecz sezonu, rozegrany jesienią 1965 roku przeciwko Bound Brook, potoczył się inaczej. Dzięki cudownemu pięćdziesięciometrowemu biegowi pierwszoklasisty Bruce’a Thomsona (który z kolei był możliwy dzięki kluczowemu blokowi Mike’a Bootha, lewego obrońcy) Mountaineers odnieśli rzadkie zwycięstwo. Mike zerkał na Meryl, która stała przy linii bocznej i krzyczała jak szalona, ubrana w swój czerwono-biały strój cheerleaderki.



Na balu z Mikiem Boothem.

Jednak Meryl nie potrafiła skupić się na grze. Jej uwagę przyciągał Bruce Thomson, który zapewnił Mountaineers krótką chwilę chwały. Miał rudoblond włosy, szerokie barki i równie potężne ego. Jego dziewczyna dowodziła pocztem sztandarowym. Podobnie jak Mike chodziła do ostatniej klasy i nie ufała Meryl, tak samo jak część pozostałych dziewcząt. Meryl miała w zwyczaju zdobywać to, czego pragnęła. A teraz pragnęła Bruce’a.

Mike planował wyprawę samochodową na Południe z kolegą – ostatnie szaleństwo, zanim pochwyci ich szeroki świat. Wieczorem przed wyjazdem wybrał się na potańcówkę i zobaczył Meryl w ramionach Bruce’a. Mógł mieć pretensje wyłącznie do siebie. Dwa tygodnie wcześniej z nią zerwał. Nie chciał być uwiązany, skoro w jego życiu pojawiła się ulotna szansa na wolność. Pozwolił, aby Meryl wymknęła mu się z rąk, być może na dobre. Kilka miesięcy później zaciągnął się do wojska jako sanitariusz.

***

Jesienią, gdy Meryl była w ostatniej klasie, wybrano ją na królową zjazdu absolwentów. Nikogo to nie zaskoczyło. Otaczał ją już wtedy wianuszek nieufnych wielbicieli: cheerleaderek, chórzystek, chłopców, którzy potrafili ją skłonić do zalotnych chichotów i spojrzeń. „Jasne, przecież wiemy, że Meryl wygra”, myślała Debbie.

Znowu ona.

I oto jest, podczas wielkiego meczu przeciwko Dunellen, królowa Bernards High. Bruce Thomson został jej nowym chłopakiem do towarzystwa i dobrze razem wyglądali: królowa zjazdu absolwentów i gwiazda futbolu, idealna szkolna para. Z platformy zerkała na swoich poddanych: mażoretki, poczet sztandarowy, sportowców, klasowych błaznów z tylnych rzędów, pełną nastoletnią taksonomię. Plan, który zaczęła wcielać w życie tamtego dnia, gdy zrzuciła staroświeckie okulary, wreszcie się dopełnił. Odniosła sukces, niemal zbyt gładko.

„Kiedy byłam w ostatniej klasie, coraz bardziej wczuwałam się w swoją rolę. Przekonałam sama siebie, że jestem tą osobą, którą udaję: ładną, utalentowaną, ale nie nadętą. Dziewczyną, która zaśmiewa się ze wszystkich głupot wygadywanych przez chłopców, w odpowiedniej chwili spuszcza wzrok i wie, kiedy się wycofać, gdy chłopcy przejmują kontrolę nad rozmową. Dobrze pamiętam; wiedziałam, że to działa. Stałam się znacznie mniej irytująca dla chłopców. Coraz bardziej mnie lubili, co sprawiało mi przyjemność. Robiłam to wszystko świadomie,

ale towarzyszyły mi szczere pobudki i prawdziwe emocje. To było autentyczne aktorstwo”[30].

Gdyby mogła wybiec wzrokiem poza Bernardsville, poza bale, pompony, diademy i *Goodnight, My Someone*. W wieku osiemnastu lat po raz pierwszy leciała samolotem.[31] Przelatując nad Bernardsville, zobaczyła pod sobą swoje całe życie: znajome ulice, szkołę i dom. Wszystko mieściło się na przestrzeni, którą dało się objąć dwoma palcami. Zrozumiała, jak mały jest jej świat.

W szkole średniej mogła grać wyłącznie w jedną grę, więc się w nią zaangażowała. Szkolny rocznik z 1967 roku pokazał, jak ograniczone miała możliwości. Pod każdym portretowym zdjęciem ufryzowanych, uczesanych absolwentów widniały opisy, które stanowiły listę aspiracji całego pokolenia, poradnik dotyczący tego, kim powinni zostać młodzi mężczyźni i kobiety. Dwie płcie dzieliła wyraźnie zarysowana, nieprzekraczalna granica.

Tylko popatrzcie na tych użelowanych chłopców w marynarkach:

„Przystojny rozgrywający drużyny futbolowej... świetny sportowiec... lubi grać w poola... podobają mu się blondynki... zazwyczaj widywany z Barbarą... zapalony miłośnik motocykli... lubi auta i chętnie przy nich majstruje... uwielbia wyścigi samochodowe... lubi historię Stanów Zjednoczonych... świetny z matematyki... ma przyszłość w branży muzycznej... kiedyś zostanie inżynierem... kiedyś zostanie matematykiem... kiedyś zostanie architektem... interesuje go kariera wojskowa... zapewne odniesie sukces...”.

Porównajcie ich z dziewczętami, miniaturowymi kopiami Doris Day w perłowych naszyjnikach:

„Chce zostać pielęgniarką... dowodzi drużyną cheerleaderek... dzięki niej Dairy Queen jest na topie... oszałamiająca brunetka... cóż za piękne oczy... Steve, Steve, Steve... uwielbia szyć... wybitna mażoretka... znakomicie sobie radzi przy maszynie do szycia... uroczy uśmiech... kocha stenografię... ma przyszłość jako sekretarka... Kiedyś będzie pielęgniarką... ślicznie chichocze...”.

Wśród tych przyszłych architektów i sekretarek Mary Louise Streep, która przez cztery lata z powodzeniem starała się podporządkować normom, niczym się nie wyróżnia. Pod jej pełnym blasku portretem znajduje się podsumowanie, na które ciężko zapracowała:

„Ładna blondynka... energiczna cheerleaderka... nasza królowa balu absolwentów... ma wiele talentów... zawsze obraca się w towarzystwie chłopców”[32].

W południowo-zachodnim zakątku Vermontu Meryl Streep zasiadła przed obliczem surowej kierowniczki biura rekrutacyjnego Bennington College.[33] Jej ojciec czekał na zewnątrz.

– Jakie książki pani przeczytała przez lato? – spytała kobieta.

Meryl zamrugała. Książki? Przez lato? Przecież była w drużynie pływackiej, na litość boską!

Cofnęła się myślą do pewnego deszczowego dnia w bibliotece, kiedy przeczytała jedną książkę od deski do deski. To było coś o snach, autorstwa Carla Junga.

Gdy wymieniła nazwisko autora, kobieta się skrzywiła.

– Błagam! – parsknęła. – To się wymawia „jung”.

Meryl zgarbiła się na swoim krześle. Nikt z jej znajomych nie przeczytał latem dłuższej książki – przynajmniej nikt z drużyny pływackiej – a ta kobieta krytykuje ją za błędne wymówienie nazwiska autora?

Na zewnątrz znalazła swojego ojca.

– Tatusiu, zabierz mnie do domu.

Tak też zrobił.

No dobrze, zawaliła rozmowę w Bennington. Ale istniały inne możliwości. „Jestem miłą, ładną, wysportowaną dziewczyną i przeczytałam siedem książek w czasie czterech lat nauki w szkole średniej. Czytuję «New Yorkera» i «Seventeen», mam bogate słownictwo i w ogóle nie znam się na matematyce ani fizyce. Potrafię

tak dobrze naśladować mowę innych ludzi, że zdałam egzamin z francuskiego, chociaż nie znam gramatyki. Nie da się mnie nazwać urodzoną uczennicą”[34].

Wiedziała jednak, że nie zadowoli jej szkoła dla sekretarek, do której wybierały się Debbie i kilka innych dziewcząt. Lubiła języki obce na tyle, że potrafiła udawać znajomość francuskiego. Może mogłaby zostać tłumaczką w ONZ?

Okazało się, że dążenie do „wyjścia na ludzi” w jej wypadku zaprowadziło ją do Poughkeepsie. Jesienią 1967 roku wyruszyła w półtoragodzinną podróż z Bernardsville, żeby rozpocząć naukę na pierwszym semestrze w Vassar College. Wtedy już wiedziała, jak się wymawia „Carl Jung”.

Julia

„Czystość i mądrość”, tak niegdyś brzmiało motto Vassar College, ale już dawno zniknęło ze szkolnych insygniów. Vassar założono w 1861 roku i była to pierwsza z grupy szkół nazywanych Siedmioma Siostrami[1*], która otrzymała status college’u. Jej celem było zapewnianie młodym kobietom wykształcenia humanistycznego odpowiadającego temu, jakie młodzi mężczyźni zdobywali w Harvardzie czy Yale.

W 1967 roku czystość była już niemodna, a wytworne życie uczennic żeńskiego kampusu sprawiało wrażenie przeniesionego żywcem z innej epoki. Oczekiwania były jasne: absolwentki Vassar miały dobrze wyjść za mąż i wychowywać dzieci, a jeśli czas im na to pozwoli, być może angażować się w pracę charytatywną bądź zatrudnić się na niepełny etat. Sarah Blanding, która była dyrektorką Vassar w 1961 roku, zapewniała gości zgromadzonych podczas dni otwartych, że jej szkoła „skutecznie przygotowuje młode kobiety do uczestnictwa w budowaniu szczęśliwych rodzin, dalekowzrocznych społeczności, lojalnych stanów i przyjaznych państw”[1].

Pierwszy krok na drodze do stworzenia szczęśliwej rodziny: zbuduj udany związek, najlepiej z chłopcem, który skończył elitarny uniwersytet. Podczas weekendów panny z Vassar wsiadały do autobusów podwożących je na spotkania integracyjne w Princeton lub Yale. (Jeśli któraś spóźniła się na autobus, na tablicy ogłoszeń znajdowała informacje dotyczące dojazdu). Kiedy autobusy zatrzymywały się w miasteczku uniwersyteckim, otaczali je chłopcy w krawatach, którzy czekali, żeby zobaczyć najnowszy transport. Przy odrobinie szczęścia mogłaś zatańczyć z którymś ze studentów, a jeśli to było w twoim stylu, rano budziłaś się w hotelu Taft, po czym wracałaś autobusem do Poughkeepsie.

Dziesięć lat później Meryl zagrała w telewizyjnej wersji *Niezwykłych kobiet... i innych*, dramatu napisanego przez jej koleżankę ze szkoły teatralnej, Wendy Wasserstein. Sztuka była oparta na doświadczeniach Wasserstein w Mount Holyoke, kolejnej szkole z grona Siedmiu Sióstr, i opisywała znikający świat kobiecej edukacji humanistycznej z połowy wieku. Opowiadała o młodych dziewczętach w opaskach na głowach i plisowanych sukienkach, szkolonych w „wytwornym życiu" przez postawną kierowniczkę, panią Plumm. Podczas weekendu poświęconego na spotkania z ojcami uczennice śpiewają:

> Choć miałyśmy szanse
> Na krótkie romanse
> Z chłopcami z Harvardu, Dartmouth i nie tylko
> I choć nam studenci
> Princeton jedzą z ręki,
> Tylko chłopakowi z Yale oddamy wszystko.[2]

Oczywiście nie wszystkie kobiety w 1967 roku chciały jedynie dobrze wyjść za mąż. Rok wcześniej nowo utworzona Narodowa Organizacja Kobiet opublikowała manifest, w którym Betty Friedan upominała się o „pełne równouprawnienie płci", a bardziej postępowe ze studentek Vassar w pełni ją popierały.

W *Niezwykłych kobietach* jedna z bohaterek opisuje stan rozdarcia pomiędzy poszukiwaniem idealnego mężczyzny a najeżonymi trudnościami wymogami współczesnej kobiecości. „To pewnie niezbyt imponujące pragnienie – wyznaje jednej z przyjaciółek – ale naprawdę chciałabym spotkać swojego księcia. A nawet kilku. Wcale nie przestałabym być wartościową osobą. Nadal pamiętałabym wszystkie daty, których nauczyłam się na historii sztuki. Po prostu nie rozumiem, dlaczego nagle wymaga się ode mnie, żebym wiedziała, co chcę robić w życiu"[3].

Meryl pojawiła się na uczelni nieświadoma nowych trendów. „Gdyby ktoś wtedy spytał mnie, czym jest feminizm, zapewne sądziłabym, że ma

coś wspólnego z dbaniem o paznokcie i włosy”[4], przyznała później.

Zahipnotyzowały ją tradycje szkoły i panująca w niej duma – nie krzykliwy entuzjazm, jaki znała z drużyny cheerleaderek, ale wzniosła atmosfera nauki. Kilka dni po rozpoczęciu pierwszego semestru zwołano zgromadzenie studentów, które zwiastowało koniec spotkań informacyjnych i początek jesiennego semestru. Odbyło się późnym popołudniem na wzgórzach wokół Sunset Lake, sztucznego stawu, nad którym, zgodnie z tradycją, dziewczęta z Vassar spotykały się z chłopcami. Wszyscy byli ubrani na biało, a cała kadra pedagogiczna miała na sobie togi i siedziała na platformie. „Poruszające estetycznie? Niezupełnie”, napisała Meryl w liście do swojego dawnego chłopaka, Mike’a Bootha. „Ale wstrząsnęło mną, że oto siedzi przede mną kilka najwybitniejszych współczesnych umysłów. Ot, niepozorna Meryl Streep, a oni naprawdę chcą się ze mną spotykać twarzą w twarz podczas seminariów. Kurczę. To wystarczy, żeby nabrać pokory”.

Świetnie dogadywała się ze swoją współlokatorką Liz – wspólnie spędzały czas w uczelnianej kawiarni oraz grały na gitarze. Ich repertuar stanowiły[5]: *Knock on Wood* Eddiego Floyda, *The Dangling Conversation* Simona i Garfunkela, *In My Life* Beatlesów, *Hold On, I’m Comin’* Sama i Dave’a, *Here, There and Everywhere* (ponownie Beatlesów) oraz kilka piosenek Otisa Reddinga. Meryl nagryzmoliła rysunek, na którym ona i Liz grały, siedząc na kanapie. Nad wizerunkiem Liz napisała: „seksowny mroczny głos, Żydówka, Brooklyn, trawka, bitnicy, koraliki, miła, rozważna”. Nad sobą napisała: „Mary Louise Streep, 18 lat i pięć miesięcy, rozkołysany głos od średniego do wysokiego, WASP[2*], Bernardsville, wstrzemięźliwa, niepewna, wciąż ma słabość do JM – skrót od Johnny’ego Mathisa – zakrzywiony nos jak u Joan Baez, serce ze złota”.

W chwilach zadumy pisywała do Mike’a. Stacjonował w Niemczech, skąd miał zostać przerzucony do Wietnamu. Możliwe, że to odległość ułatwiała Meryl dzielenie się swoimi obawami, jak również entuzjazmem. „Bałam się tutaj przyjeżdżać, ale na uczelni jest tylu

różnych ludzi. Niepotrzebnie martwiłam się, że wpadnę między panny szukające męża i brudaski. Jednych i drugich jest tutaj mnóstwo, a niektóre należą do obu kategorii, ale jest także wiele dziewczyn o rozmaitych zainteresowaniach, takich jak ja".

Uczęszczała na zajęcia z teatru, angielskiego i – „ot tak, dla zabawy" – z podstaw włoskiego. Wokół nie było żadnych chłopców, dla których mogłaby się stroić i o których mogłaby rywalizować. Do ich „wylęgarni" trzeba było jechać autobusem i znajdowała się ona na tyle daleko, że Meryl wreszcie mogła odetchnąć. Studentki siedziały do rana, paląc papierosy, dyskutując o feminizmie, rasie i świadomości. Meryl czytała *Soul on Ice* Eldridge'a Cleavera, czarnoskórego osadzonego w amerykańskim więzieniu – kto w Bernardsville w ogóle słyszał o Czarnych Panterach? Mogła nosić ten sam golf całymi tygodniami, niedbale związywać włosy w kok, uprawiać tureckie tańce w akademiku i nikomu to nie przeszkadzało. Dziewczęcej przyjaźni nie kalały rywalizacja ani zazdrość.

„Bardzo szybko nawiązałam kilka trwałych i inspirujących przyjaźni", przyznała później Meryl. „Z pomocą tych dziewczyn, wolna od rywalizacji o chłopców, rozbudziłam się intelektualnie. Przekroczyłam sama siebie i ponownie się odnalazłam. Nie musiałam udawać. Mogłam być niezdarna, gwałtowna, agresywna i niechlujna, otwarta, zabawna i twarda, a moje przyjaciółki mi na to pozwalały. Akceptowały mnie, a ja pod ich wpływem stałam się prawdziwa, tak jak pluszowy Aksamitny Królik"[6].

Oczywiście chłopcy nadal pojawiali się na horyzoncie. Meryl zaczęła się spotykać z Bobem Levinem, studentem pierwszego roku Yale, cofniętym obrońcą w drużynie futbolowej.[7] Nazywała go swoją „nowością w Yale". Jego współlokator umówił ich na randkę w ciemno. Kibicowała Bobowi na boisku, między innymi podczas niesławnego meczu Yale kontra Harvard, który zakończył się remisem 29 do 29. (Tommy Lee Jones grał na pozycji obrońcy w harvardzkiej drużynie Crimson). W weekendy chodziła z Bobem na imprezy w bractwie Delta

Kappa Epsilon, do którego należał także George W. Bush. Pod koniec nauki na ostatnim roku Bush próbował zwerbować Boba do swojego tajnego stowarzyszenia Czaszki i Kości, ale Bob odmówił, gdyż wolał mniej oficjalny klub Elihu. Meryl niedzielnymi wieczorami jadała z nim kolację w Elihu. Prawie się nie odzywała, niepewna swojej pozycji jako dziewczyna w starym klubie dla chłopców.

Jej gust co do mężczyzn nie zmienił się znacząco od czasów szkoły średniej, ale przywiązywała do nich coraz mniejszą wagę. W Vassar obowiązywała niepisana zasada: jeśli umówiłaś się z koleżanką na weekend – na przykład na koncert w Skinner Hall – wasze plany ulegały zmianie, gdy którejś z was udało się załapać na randkę. Chłopak zawsze był ważniejszy. „Pamiętam, że jak byłam na drugim roku, ktoś stwierdził, że to niegrzeczne, dziwaczne i okrutne, a przyjaciółki są równie ważne jak chłopcy”, wspominała Meryl. „To był nowy pomysł. Całkowicie nowy”[8].

Oszałamiały ją sztuka, książki, muzyka. W pewien weekend wybrała się do Dartmouth, żeby posłuchać Simona i Garfunkela. Gdy Garfunkel śpiewał *For Emily, Whenever I May Find Her*, była jak zahipnotyzowana. Zwłaszcza ostatnia linijka – płaczliwe, przenikliwe wyznanie miłości przez Garfunkela – poruszała ją z powodów, których nie potrafiła nazwać. „To za mało powiedziane – pisała do Mike’a w liście, do którego dołączyła sprasowany pomarańczowy liść klonu – ale kiedy on śpiewał te słowa, towarzyszyło im to piękne uczucie, gdy ktoś po raz pierwszy je do ciebie kieruje. Nie rozumiem, jak to możliwe, że po zaśpiewaniu tej piosenki tyle razy on nadal potrafi sprawić, by robiła takie wrażenie”.

To była lekcja aktorstwa. Lekcja autentyczności emocji.

Pewnego wieczoru siedziała w łóżku w swoim akademiku i czytała *Portret artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce’a. Kiedy dotarła do ostatniej strony, zamknęła książkę, a przeczytane słowa wciąż rozbrzmiewały jej w uszach: „Witaj, życie! Po raz milionowy ruszam na

spotkanie prawdziwego doświadczenia, by w kuźni swej duszy wykuć nieurodzone jeszcze poczucie mego narodu”[9].

Meryl miała wrażenie, że doświadcza „poważnego kryzysu tożsamości”. Wyszła na korytarz i spytała jedną z dziewcząt, czy nie ma gorączki, tylko po to, żeby poczuć dotyk czyjejś dłoni na czole. Książka zamąciła jej w głowie, ale zarazem nieznośnie ją podnieciła. Wszystko inne nagle wydało jej się trywialne: czcze rozmowy za jej drzwiami, przeintelektualizowane dyskusje z Bobem. Pragnęła czegoś prawdziwego, czegoś, co zwali ją z nóg i wyrwie z ciągłego skupienia na sobie. Ale co jest „prawdziwe”? Co Joyce próbował jej przekazać? Zupełnie jakby pchał ją dokądś, dokąd nie była gotowa lub chętna iść.

Zaczęła pisać list do Mike’a, który był tak daleko:

> Odnoszę wrażenie, być może z powodu naszego oddalenia (fizycznego/duchowego?), że to Ty jesteś tym, czego szukam, a przynajmniej, że reprezentujesz coś, co cenię ponad wszystko. Bardzo chciałabym, żebyś zawsze mi tutaj towarzyszył. Brakuje mi Twojej obecności, Twoich słów. James Joyce naprawdę mnie pobudził. Jego *Portret*, coś w rodzaju autobiografii, jest tak niesamowicie osobisty. Dostrzegam w nim Ciebie, siebie, wszystkich. Tak wielu rzeczy nie rozumiem w jego dziełach.

Zakończyła zdaniem po włosku: *Te aspetto e le tue parole come sempre*.

Czekam na Ciebie i Twoje słowa, jak zawsze.

O drugiej w nocy ktoś obudził Mike’a Bootha w koszarach i kazał mu się zameldować na oddziale urazowym.[10] Zgiełk lądujących śmigłowców wypędził z jego głowy resztki snu. Wietkong zaatakował jedną z baz na wybrzeżu, a sanitariusze wydobywali z helikopterów kolejnych krwawiących żołnierzy.

Szpital w Tuy Hòa zazwyczaj leczył wietnamskich cywilów, jednak w takich sytuacjach czyniono wyjątek. Mike biegał pośród rannych żołnierzy, rozcinając nożyczkami ich opatrunki. Niektórzy koniecznie

potrzebowali opasek uciskowych – mogli stracić kończyny, ale to była ich jedyna szansa, aby przeżyć noc. Do świtu zmarło dziewięciu Amerykanów.

„Cóż za idiotyczna wojna”, myślał Mike. „Nie powinno w ogóle do niej dojść”.

Mike nie czekał na powołanie do wojska ani nie starał się go uniknąć, jak część jego kolegów. Zaciągnął się, licząc na wielką przygodę. Tak jak wielu ludzi w ojczyźnie, miał wątpliwości dotyczące tej wojny, mimo to uznał, że jeśli zostanie sanitariuszem, niezależnie od okoliczności będzie mógł być z siebie dumny. Po trzech miesiącach podstawowego przeszkolenia i trzech miesiącach kursu medycznego został przeniesiony do Niemiec, gdzie pracował w punkcie pomocy medycznej i kierował karetką.

Większość żołnierzy bardzo cieszyła się z pobytu w Niemczech, ale Mike chciał się znaleźć w centrum wydarzeń. Jego kolega poprosił o przeniesienie do Wietnamu, a wojsko chętnie przychyliło się do tej prośby. Po nocy spędzonej nad kuflem piwa Mike postanowił zrobić to samo. Po kilku tygodniach otrzymał rozkazy i został przetransportowany do bazy lotniczej na wyspie Guam.

Trzy razy dziennie chodził do centrum zastępstw, gdzie wyczytywano nazwiska i numery służbowe, jak podczas gry w bingo. „Szeregowy taki-a-taki! Jedziecie do Đà Nẵng! Zgłoście się do oficera takiego-a-takiego!”. Kiedy kogoś przydzielano do któregoś z „paskudnych miejsc”, reszta odwracała się od niego, jakby był trędowaty. Mike trafił do Tuy Hòa: w sam środek akcji. Z samolotu obserwował wybrzeże Wietnamu: bujną dżunglę i kręte plaże, obce niczym marsjański krajobraz. Wreszcie doczekał się swojej przygody.

Pojechał do szpitala na pace ciężarówki, niejasno zdając sobie sprawę, że stanowi łatwy cel dla strzelców wyborowych. Gdy dotarł do koszar, rzucił swój worek na nowe posłanie i poszedł spotkać się z pozostałymi członkami oddziału. Na tyłach budynku znalazł dwudziestu albo trzydziestu facetów, którzy głośno słuchali muzyki z taśm i palili trawkę,

jakby jutro miało nie nadejść. Za zasiekami z drutu kolczastego były jednostki strzelecka i transportowa, a dalej, jak okiem sięgnąć, tylko piasek i kaktusy.

Następnego dnia zameldował się w szpitalu, gdzie było więcej pacjentów niż łóżek. Zaczął pracować na dwudziestoczterogodzinnych zmianach, sześć dni w tygodniu. Widział urwane kończyny, rany postrzałowe, rany od pocisków odłamkowych, kobiety, dzieci, wietnamskich żołnierzy. Niektórzy na całym ciele mieli oparzenia trzeciego stopnia od napalmu. Paskudna sprawa, ale uważał się za szczęściarza. Gdyby trafił na front jako sanitariusz polowy, stałby się żywym celem.

W wolne dni jeździł ciężarówką do slumsów, gdzie można było znaleźć dziewczyny i kupić kartony papierosów z marihuaną. Mike wędrował po okolicy i odwiedzał buddyjskie świątynie, w których mnisi częstowali go herbatą. Od czasu do czasu razem z jednym z kumpli pożyczali motocykle i jeździli na skraj miasteczka, gdzie udawali Steve’a McQueena, przeskakując nad rozpadlinami. Czasami zostawał w koszarach i czytał książki z obozowej biblioteki. „Będąc w Wietnamie, czułem się jak frajer, ale postanowiłem, że będę czytał i rozwijał umysł. Czytałem mnóstwo dzieł filozofów i egzystencjalistów: Dostojewskiego, Camusa, Sartre’a. Także dużo poezji – Baudelaire’a, Rilkego, Yeatsa. Książki o buddyzmie i filozofii Wschodu”.

Wiedział, że wiele go omija: college, rock and roll, nawet antywojenne protesty, o których czytał w gazecie. Kiedy skończył dwadzieścia lat, dostał list od Meryl. Właśnie odwiedziła Yale, żeby wziąć udział w spotkaniu z pisarzem Williamem Manchesterem. „Niczego nie oblewam”, napisała. „Wcale nie jest ciężko. Lektury są fantastyczne. Przeczytaj *Portret artysty z czasów młodości* Joyce’a. Świetne jest także *After Auschwitz* Richarda Rubensteina”.

W Bernardsville Mike zawsze rozmawiał z Meryl o książkach. Jednak jej pełne entuzjazmu rozważania na temat Joyce’a, współlokatorek oraz Simona i Garfunkela sprawiały, że wydała mu się jeszcze bardziej

daleka, podobnie jak ojczyzna. „Miałem wrażenie, że znalazłem się po drugiej stronie świata”.

Przez pierwsze dwa lata nauki w Vassar Meryl przemierzała uczelnię oszołomiona atmosferą wyzwolenia. Nie trwało to długo. Dziewczęca przystań, która przyniosła jej wolność, znajdowała się w niebezpieczeństwie. Podobnie jak Meryl Streep, uczelnia również przeżywała poważny kryzys tożsamości.

W całym kraju szkoły niekoedukacyjne traciły na popularności. W 1967 roku niemal dwie trzecie studentek w Vassar pochodziło z koedukacyjnych państwowych szkół średnich, takich jak szkoła Meryl[11], a pomysł rezygnacji z chłopców (niezależnie od zalet takiego rozwiązania) stawał się coraz trudniejszy do zaakceptowania. Alan Simpson, wykształcony w Oksfordzie historyk, który w 1964 roku został rektorem Vassar, wierzył w żeńskie uczelnie humanistyczne, jednak liczba kandydatek stale spadała. W odróżnieniu od pozostałych uczelni z grona Siedmiu Sióstr, które znajdowały się niedaleko swoich męskich odpowiedników, Vassar College był położony na uboczu i stawał się coraz mniej atrakcyjny dla młodych kobiet, które chciały mieć kontakt z mężczyznami siedem dni w tygodniu.

Jesienią 1966 roku rektor Simpson powołał komitet do spraw nowych wymiarów, który miał zaplanować przyszłość uczelni. Podczas pierwszego zebrania zauważył, że Hamilton tworzy żeński college, a Wesleyan i Yale wkrótce zrobią to samo. Pojawiło się kilka pomysłów: może władze Vassar mogłyby założyć męski college albo rozpocząć współpracę z jakąś pobliską uczelnią? Komisja zaczęła się rozglądać za potencjalnymi „partnerami do tańca”.

Członkowie komisji nie wiedzieli, że Simpson rozważa znacznie bardziej radykalny plan. W grudniu spotkał się z Kingmanem Brewsterem, rektorem Yale, aby porozmawiać o możliwej fuzji obu uczelni. Vassar mógłby sprzedać swoją siedzibę w Poughkeepsie

i przenieść się do New Haven. Rektor trzymał swój plan w tajemnicy, wiedząc, że wywoła nie lada aferę.

W końcu sekret się wydał, a wieści o nadchodzącym „królewskim mariażu" doprowadziły absolwentki Vassar na skraj histerii. „To nie do pomyślenia, aby zamienić tę atmosferę spokoju i piękna na presję i napięcia wielkiego miasta"[12], napisała jedna z nich. Wykładowcy również byli przeciwni, bojąc się, że nowi koledzy z Yale przyćmią ich lub zajmą ich stanowiska. Nagłówek w czasopiśmie „Life" odwoływał się do tych nastrojów: „Czy oni nie mają wstydu?".

Studentki były jednak zaintrygowane. Owszem, utraciłyby swoją tożsamość, ale oddanie wszystkiego „chłopakowi z Yale" stałoby się znacznie łatwiejsze – i nie wymagałoby trzygodzinnej podróży. Niektóre zaczęły śpiewać na uczelnianych dziedzińcach piosenkę *Boola Boola*, którą studenci Yale zagrzewali się do walki. Podczas ankiety przeprowadzonej wiosną 1967 roku zapytano studentki[13]: „Czy obecność mężczyzn podczas zajęć wpłynęłaby pozytywnie na jakość dyskusji?" oraz „Czy uważasz, że nieobecność mężczyzn wpływa na istotne ograniczenie perspektywy?". Sześćdziesiąt osiem procent odpowiedziało twierdząco na oba pytania.

Jak niemal wszyscy w Vassar, Meryl bacznie śledziła całe zamieszanie. Niewiele studentek wierzyło, że rzeczywiście dojdzie do połączenia z Yale. Przenosiny byłyby bardzo kosztowne, a wiele bogatych absolwentek mogłoby wykreślić uczelnię ze swoich testamentów, na czym ucierpiałyby studentki korzystające ze stypendiów. Mimo to większości pomysł się podobał, wliczając Meryl.

„Naprawdę uważam, że jeśli mamy się rozwijać, powinniśmy się przenieść do New Haven albo poluzować zasady, jak na przykład w Antioch czy nawet Swarthmore", pisała do Mike'a. „To naprawdę nienaturalne, zwłaszcza kontakty towarzyskie. Nerwowe, paniczne, pośpieszne itd. Dzięki bliższym związkom między uczelniami i akademikami dziewczyny mogłyby mieć stałych chłopaków, a nie tylko weekendowych kochanków".

12 listopada 1967 roku rektor Simpson poinformował rektora Brewstera, że rozmowy o połączeniu uczelni Vassar i Yale ustały. Ukrywając zawód, dodał: „Cała naprzód w Poughkeepsie!”.

Ale jak? Wciąż rozważano utworzenie męskiego college’u, gdy nagle doszło do dramatycznego zwrotu: 30 maja 1968 roku grono pedagogiczne przewagą 102 do 3 głosów przegłosowało dopuszczenie mężczyzn do studiowania w Vassar. Tej możliwości dotychczas nie poświęcano większej uwagi, lecz teraz sprawiała wrażenie najmniej katastroficznego scenariusza. Gdyby Simpson z takim zaangażowaniem nie dążył do połączenia z Yale, władze Vassar być może nigdy nie pomyślałyby o koedukacji. Jedenastego lipca 1968 roku, kiedy studentki cieszyły się latem, rada uczelni zaakceptowała ten plan. Od jesieni 1970 roku Vassar College miał zacząć przyjmować mężczyzn, po raz pierwszy od czasów drugiej wojny światowej.

„Vassar zmierza do pełnej koedukacji. Analiza metod i kosztów”[14], głosił nagłówek na pierwszej stronie studenckiej gazety „Miscellany News”. Kiedy rozpoczął się semestr jesienny 1968 roku, studentki nie potrafiły ukryć podniecenia, niepokoju, a nawet zabawnego zaciekawienia. Na łamach „Miscellany News”, w felietonie zatytułowanym *Mężczyźni w Vassar – twarzą w twarz z komiczną zagładą*[15], studentka Susan Casteras rozważała, jak będzie wyglądało życie przybywających chłopców. Jak „prawie dwumetrowy, krzepki heros” zmieści się w łóżku „przeznaczonym dla dziewczyny”? Czy wanny będą musiały zostać przystosowane do bardziej „wybujałych rozmiarów”? „Jadłospis także należy przeorganizować, żeby zapobiec śmierci głodowej. Jedna łyżka delikatnego twarożku na dwóch liściach zwiędłej sałaty, kilkucentymetrowy kawałek mięsa, kostka trzęsącej się czerwonej galaretki i szklanka mrożonej herbaty (z cytryną albo bez) nie wystarczą, żeby nakarmić prawdziwego siłacza”.

Kiedy zaczął się rok 1969, kobiety z Vassar zaczęły się przygotowywać na nadchodzącą inwazję chłopców. Jednak mężczyźni nie zaprzątali myśli Meryl. Uczyła się już na drugim roku i była zajęta

poszukiwaniem swojej „prawdziwej tożsamości”[16]. Częścią tej tożsamości była umiejętność stawania się kimś innym. Meryl odkrywała aktorstwo, a ją samą wkrótce miał odkryć wydział teatru.

Kolejna metamorfoza.

Mike Booth obawiał się powrotu do domu. Wiedział, że wszystko będzie dla niego wyglądało inaczej. Nieważne, że był przeciwko wojnie i służył jako sanitariusz: będzie naznaczony piętnem „dzieciobójcy”. Poza tym przywykł do przygód. W Tuy Hòa zaczął się czuć jak w domu, jeśli w ogóle go miał.

Pod koniec lipca 1969 roku zrobił sobie przerwę w podróży gdzieś pomiędzy Wietnamem a ojczyzną. Wcześniej zatrzymał się w Fort Lewis, gdzie odebrał nowy mundur oraz kupon na darmowy przelot i po raz ostatni zafundował sobie fatalną wojskową fryzurę. Na ekranach telewizorów na lotniskach wciąż pokazywano lądowanie Neila Armstronga na Księżycu. Mike nie podzielał euforii reszty kraju.

„To nic dla mnie nie znaczyło, poza tym, że sam czułem się jak astronauta”, wspominał. „Po półtorarocznym pobycie w Wietnamie znalazłem się w obcym świecie. Tylko zamiast kosmicznego kombinezonu otaczały mnie moje własne wspomnienia”. „Mój Boże”, pomyślał, „ciekawe, czy jeszcze kiedykolwiek będę normalny”.

Nie uprzedził rodziny, którego dnia wróci, ponieważ nie chciał powitalnego przyjęcia. Gdy matka zobaczyła go na progu, była oszołomiona. Posadziła go i przekazała mu wszystkie miasteczkowe plotki: kto jest chory, kto jest w ciąży, kto ma problemy finansowe. Mike, wyczerpany po długiej podróży samolotem, już prawie zasypiał, gdy matka dodała:

– Aha, i jeszcze jedno.

– Tak?

– Meryl dzwoniła do nas każdego dnia i zastanawiała się, kiedy wrócisz.

Gdy weszła do domu, Mike przeżył szok. Minęły dwa lata od ich ostatniego spotkania. Meryl wyglądała ekscentrycznie: kolczyki w kształcie koła, dżinsy, sandały i bluzka bez pleców w hinduskim stylu. Żółte włosy sięgały jej aż do pasa.

„Jasny gwint, ona już nie jest dziewczynką”.

Opowiedział jej o szpitalu, buddyjskich świątyniach i przejażdżkach na motocyklu. Ona opowiedziała mu o Vassar, zajęciach teatralnych i książkach, które czytała. Nie mógł uwierzyć w to, jaka jest piękna, pewna siebie i opanowana. Ku jego zaskoczeniu zachowywała się tak, jakby wcale nie zerwali. Zaczęli się widywać co kilka dni, urządzać przejażdżki po Bernardsville i odwiedzać swoje dawne ulubione miejsca. Mike nie przestawał myśleć: „Po cholerę ona traci czas na takiego faceta jak ja?”.

Można było odnieść wrażenie, że nic się nie zmieniło. To nie była prawda. W listach dzielili się swoimi najgłębiej skrywanymi pragnieniami, lecz podczas osobistych spotkań czuli, że są sobie obcy. Mike był niespokojny i nie wiedział, co ma ze sobą zrobić. Większość osób nie chciała pytać go o Wietnam, a kiedy ktoś to robił, Mike nie był pewien, co odpowiedzieć. Młodsi patrzyli na niego podejrzliwie. Starsi – którzy walczyli podczas drugiej wojny światowej – klepali go po plecach. To także nie wydawało mu się właściwe.

Meryl również się zmieniła. Swobodnie wspominała o chłopcach z college’u, z którymi się spotykała, na przykład o Bobie Levinie. Mike nie rozumiał, po co to robi. Wiedział, że Meryl nie mówi wszystkiego, podobnie jak on. W końcu spytał, w jakim celu się z nim spotyka, a potem opowiada mu o swoich pozostałych chłopakach. Odpowiedziała, że nie wie, co Mike tak naprawdę myśli – zerwał z nią i prawie do niej nie pisał, chociaż ona ciągle wysyłała do niego listy. „Zrozumiałem, jak tchórzliwie wobec niej postępowałem, ponieważ nie miałem zamiaru otwarcie powiedzieć, co do niej czuję. Ona po prostu grała ze mną w tę samą grę, w którą ja z nią grałem”.

Mike czuł, że musi wyjechać z miasta. Nieważne dokąd – w domu jego rodziców było za spokojnie, a Bernardsville wydawało mu się za małe. Przegapił Lato Miłości[3*], więc postanowił pojechać autostopem do San Francisco. Miał nadzieję, że uda mu się zasmakować tamtej atmosfery, a przynajmniej przeżyć nową przygodę. Pod koniec lata Meryl zawiozła go do Easton w Pensylwanii, oddalonego o godzinę jazdy drogą numer 22. Mike podarował jej kilka przedmiotów, które kupił podczas trzydziestodniowego urlopu w Indiach: jedwabny brokat i figurkę Sziwy wykonaną z kości słoniowej.

Zanim wysiadł z samochodu, Meryl pocałowała go i powiedziała:

– Nie zapomnij pisać, kiedy już dotrzesz na miejsce.

– Jasne – odrzekł, ale wiedział, że nie dotrzyma słowa.

Pewnego dnia podczas zajęć teatralnych Meryl wygłosiła monolog Blanche DuBois z *Tramwaju zwanego pożądaniem*. Z głębi sali pośpiesznie nadszedł krępy mężczyzna z krzaczastym wąsem. To był jej nauczyciel, Clint Atkinson.

– Jesteś dobra! Znakomita! – oznajmił oszołomionej młodej Blanche. – Wręczył jej tekst. – Przeczytaj *Pannę Julię*.[17]

Popatrzyła na fragment arcydzieła Augusta Strindberga z 1888 roku. Owszem, grała główne role w szkolnych musicalach, ale to nie była bibliotekarka Marian. Jej aktorskie doświadczenie nie pozwalało jej się mierzyć z bohaterką Strindberga, udręczoną szwedzką arystokratką. Przynajmniej tak jej się wydawało. Jednak kiedy zaczęła czytać, Atkinson zrobił wielkie oczy. Dostrzegł w tej smukłej dwudziestolatce coś, czego ona sama w sobie nie widziała. Znalazł swoją pannę Julię.

Udał się do kierownika wydziału, Everta Sprinchorna, i powiedział mu, że chce wystawić *Pannę Julię*.

– Nic z tego![18] – sprzeciwił się Sprinchorn.

W odróżnieniu od Atkinsona, czynnego reżysera teatralnego, Sprinchorn był akademikiem i specjalistą od Strindberga. Atkinson starał się o przedłużenie umowy, więc Sprinchorn był przekonany, że reżyser próbuje mu się przypodobać, proponując sztukę Strindberga.

Wiedział, że nic z tego nie wyjdzie. Przede wszystkim, jak oznajmił Atkinsonowi, w dramacie występują tylko trzy postaci. Żeby nie wykluczać nikogo ze studentów, potrzebowali co najmniej pięciu albo sześciu ról. Poza tym to zbyt wymagająca rola. Panna Julia to psychologiczne pole minowe, kobieta skazana na samounicestwienie pod wpływem brzemienia swojej klasy i ognia, który płonie w jej sercu. Wykorzystując swoją pozycję, uwodzi służącego swojego ojca, Jeana – albo daje mu się uwieść. Panna Julia to buntowniczka, dama, kochanka i pogmatwana osobowość. Poza tym na niej opiera się cała sztuka. Jaka studentka może udźwignąć taką rolę?

– Niech pan przyjdzie na próbę dziś wieczorem, a sam się pan przekona – nalegał Atkinson.

Sprinchorn się zgodził. Kilka godzin później razem z Atkinsonem zasiadł w studenckiej sali prób, żeby posłuchać, jak Meryl Streep czyta rolę panny Julii.

Po dziesięciu minutach Sprinchorn nachylił się w stronę Atkinsona.

– Ma pan zielone światło.

Światła na kuchnię w szwedzkiej wiejskiej posiadłości. Jest wieczór w dniu letniego przesilenia, a panna Julia jak zwykle wywołuje skandal na pobliskiej potańcówce. Czekając za kulisami na wejście na scenę, Meryl obserwowała dwoje aktorów grających lokaja i kucharkę, którzy plotkowali o pani domu. („Pannie Julii znów odbiło dziś wieczorem”[19]). Jej dłonie spoczywały na pomarszczonej niebieskiej sukni ozdobionej pokaźnych rozmiarów kokardą na szczycie turniury. Upięła włosy w kolorze cytryny. To była pierwsza poważna sztuka, jaką oglądała, a do tego sama w niej grała.

W budynku studenckiego teatru dawniej mieściła się szkółka jeździecka, więc podczas deszczu w niektórych pomieszczeniach na

zapleczu wciąż czuć było woń stajni. Podczas przygotowań do przedstawienia Atkinson poprosił kilka dziewcząt z Vassar, żeby pojechały do Nowego Jorku i znalazły lilie, które miały się znaleźć na scenie. Jako że bliżej było do przesilenia zimowego niż letniego, ich misja zakończyła się fiaskiem. Dlatego reżyser rozpylił w budynku zapach lilii[20], aby zamaskować smród koni. Kiedy Meryl usłyszała sygnał do wyjścia na scenę, wkroczyła w światło, a liliowa mgiełka osiadła jej na skroni.

Niektóre studentki z wydziału teatru, które poświęcały wiele godzin na pracę nad warsztatem, kręciły nosem na obsadę sztuki. Meryl to nie przeszkadzało. „Sprawiała wrażenie znacznie dojrzalszej ode mnie", stwierdziła Judy Ringer (z domu Metskas), która grała kucharkę Krystynę. „Z pewnością pod wieloma względami tak było. Ale jeśli chodzi o styl aktorski i umiejętność czerpania ze swoich emocji, przewyższała dojrzałością wszystkich na wydziale. Nie mam pojęcia, skąd się to u niej brało"[21].

Na pierwszy rzut oka wydawała się nonszalancka. „Nie pamiętam, aby się specjalnie angażowała", wspomina Lee Devin, młody nauczyciel, który grał lokaja Jeana. Chłopcy jeszcze nie mogli się uczyć w Vassar, więc męskie role jak zwykle przypadły w udziale wykładowcom lub wynajętym zawodowcom. Na scenie Devin był jej uwodzicielem, służącym i dręczycielem. Poza sceną starał się odgrywać rolę nauczyciela, ale Meryl nie miała ochoty na intelektualne pogaduszki. „Moja pompatyczna pedagogiczna postawa nie wywierała na niej wrażenia. Po prostu robiła swoje"[22].

Sztuka jednak działała na nią w dziwnie magiczny sposób. „To był bardzo poważny dramat, a ja naprawdę nie miałam pojęcia, co robię", wyznała później. „Ale, mój Boże, mogłam wydobyć z siebie uczucia, do których istnienia nie przyznawałam się nawet przed sobą i których nigdy nie zamierzałam pokazywać innym ludziom"[23].

Emocjonalny krajobraz *Panny Julii* jakby odblokował uczucia Meryl, dodając im barw. Bohaterka Strindberga prezentuje całą gamę emocji

i zachowań: apodyktyczność, pożądanie, zaborczość, obrzydzenie i nienawiść wobec siebie, uniżenie, płaczliwość, marzycielstwo, panikę – aż w końcu odchodzi w ciemność w samobójczym transie, trzymając w dłoni brzytwę Jeana. „Jest pierwszej wody neurotyczką, która zmaga się, a ostatecznie rozprawia z zewnętrzną powłoką przyzwoitości", napisano w entuzjastycznej recenzji w „Poughkeepsie Journal" 13 grudnia 1969 roku. „To wielkie wyzwanie dla każdej aktorki... z którym panna Meryl Streep radzi sobie z zaskakującą swobodą"[24].

Wróciła do swojej strefy, kościoła, miejsca, które odwiedziła jako dziecko, gdy grała Marię.

„Skąd wiedziałaś, jak to zrobić?", pytały jej przyjaciółki.

Nie miała pojęcia.

Sprinchorn miał swoją teorię dotyczącą tego, dlaczego ta sztuka tak przemieniła główną aktorkę. „Meryl Streep, nawet jeśli nie zdawała sobie z tego sprawy, identyfikowała się z tą postacią. Panna Julia w pewnym sensie nienawidzi mężczyzn. To jeden z aspektów tożsamości Meryl Streep – bunt przeciwko męskiemu społeczeństwu".

„Kochałam ojca", mówi do Jeana panna Julia, „ale stanęłam po stronie matki, ponieważ nie znałam całej prawdy. To od niej nauczyłam się nienawidzić mężczyzn. Więcej – złożyłam przysięgę, że nigdy nie będę niewolnicą żadnego mężczyzny"[25]. *Panna Julia* opowiada o znikającym świecie, w którym dawna elita rozpada się w obliczu nowej klasy przemysłowej. Julia i Jean, według autora, są „postaciami żyjącymi w epoce przejściowej"[26], która łączy arystokratkę i lokaja w śmiertelnym *danse macabre*.

Innymi słowy, nieco przypominało to uczelnię, na której wystawiano sztukę. Był grudzień 1969 roku – przeddzień nowej dekady, nowego Vassar. Mężczyźni wkrótce mieli się pojawić w salach, akademikach, a nawet łazienkach. Skończą się poniżające weekendowe spotkania integracyjne. Ale czy coś nie zostanie utracone? Czy kobiety z Vassar wciąż będą rozmawiały w klasie, skoro w tylnych rzędach zasiądą chłopcy? Czy nadal nie będą myły włosów?

Kiedy pierwsi mężczyźni zawitali do kampusu, musieli uznać, że świat stanął na głowie. Kobiety przywykły do tego, że pojawiają się w miejscach, w których nikt ich nie chce. Dla mężczyzn była to nowość. Byli w mniejszości i jeszcze nigdy nie znaleźli się w świecie tak dalece nieprzygotowanym na ich istnienie. W łazienkach nie było pisuarów. W salonie w Raymond House wisiały kwieciste zasłony z chintzu. (Zniknęły w tajemniczych okolicznościach dwa dni po rozpoczęciu semestru). Pewien ambitny kulturysta ćwiczył martwy ciąg w swoim pokoju w akademiku, dopóki nie znaleziono mu miejsca w piwnicy. Jeff Silverman z rocznika 1972 przeniósł się do Vassar z męskiej szkoły, marząc o hormonalnej przygodzie. „Każdy z nas musiał się przyzwyczaić do tego, że czasami był jedynym mężczyzną: w sali wykładowej, przy stole w stołówce albo na dziedzińcu”, wspominał. „Tak samo jak musieliśmy przywyknąć do widoku lokówek rano i nocnych koszul wieczorem. Reguły dopiero trzeba było opracować. Zasady etykiety powstawały na bieżąco. Początkowo nikt nie wiedział, jak zagadnąć do kobiety, która o ósmej rano siedzi obok ciebie przy śniadaniu. Jednak szybko nauczyliśmy się, że mogliśmy zacząć od poproszenia o cukier”[27].



Jako panna Julia, grudzień 1969 roku. Była to pierwsza poważna sztuka, którą kiedykolwiek zobaczyła, a teraz w niej grała.

Kobiety tymczasem przyzwyczajały się do odgłosu męskich kroków w stołówkach. Dla Meryl Streep była to dokuczliwa zmiana. „Mężczyźni pojawili się, gdy byłam na ostatnim roku. Mieszkałam w akademiku Davison and Main, a oni się do nas wprowadzili. Zniknęły małe filiżanki, wymagania dotyczące stroju, opiekuni nadzorujący akademiki, ale także kilka naszych subtelniejszych dziwactw. Pewnie zeszły do podziemia. Pamiętam, że w pierwszym roku koedukacji nagle okazało się, że wszystkie najważniejsze stanowiska w redakcjach pisma literackiego i uczelnianej gazety, stanowiska przewodniczących klas oraz niezwykle dla nas ważnych studenckich ruchów politycznych są obsadzone przez mężczyzn. Mam wrażenie, że to był przejaw chwilowej uległości wobec nowych przybyszów. Egalitaryzm zwyciężył. Uczelnia ewoluowała. My także. Myślę, że byłyśmy gotowe na dołączenie mężczyzn, ale osobiście byłam wdzięczna za dwuletni odpoczynek od międzypłciowego wyścigu szczurów”[28].

W *Pannie Julii* Jean wspomina dorastanie w folwarcznym baraku z siódemką rodzeństwa i świnią. Opowiada pannie Julii, że z okna widział mur ogrodu jej ojca i sterczące ponad murem jabłonie. „Taki ogród, jak może jest w raju. Tam też pilnowali go aniołowie z płonącymi mieczami. A mimo tego udawało się nam, małym szkrabom, znaleźć drogę do zakazanego owocu. Teraz zasługuję na pogardę, prawda?”.

Panna Julia wzrusza ramionami i odpowiada: „Wszyscy mali chłopcy kradną jabłka”[29].

Mike Booth wciąż nie mógł zaznać spokoju. Dotarł autostopem aż do Kalifornii. W drodze powrotnej pokonał pieszo Wielki Kanion. Przez jakiś czas pracował w restauracji w Karolinie Północnej. Potem znalazł pracę jako kierowca betoniarki. Nigdzie nie mógł zagrzać miejsca.

Matka wysłała wypis z jego ocen do centrum rekrutacyjnego i za każdym razem, gdy pojawiał się w domu, zasypywała go ulotkami college’ów.

– Popatrz! Hiram Scott College, w Nebrasce!

– Raczej nie, mamo.

Pewnego deszczowego wieczoru prezydent Nixon przyjechał do Morristown, niedaleko Bernardsville, żeby wesprzeć jednego z kandydatów w walce o fotel gubernatora. Mike razem z jednym z kolegów pojechali wziąć udział w proteście. Kiedy pojawiła się kolumna samochodów z prezydentem, Mike stał w pierwszym rzędzie i wołał: „Raz, dwa, trzy, cztery, koniec wojny, do cholery!”. Nixon pokazał palcami gest zwycięstwa i zniknął w hotelu. Gdy z niego wyszedł pół godziny później, demonstranci byli jeszcze bardziej rozwścieczeni. Nixon skierował się w stronę swojej limuzyny, a tłum ruszył naprzód, popychając Mike’a, który nagle znalazł się półtora metra od prezydenta. Popatrzył Nixonowi w oczy i z całych sił wykrzyczał swoje hasło.

Kiedy Nixon odjechał, Mike usłyszał, jak ktoś woła:

– To tamten facet!

Nagle trzej mężczyźni w garniturach rzucili go na ziemię. Opróżnili jego kieszenie, a następnie zawlekli go do pustego pokoju na przesłuchanie.

– Dla kogo pracujesz... dla partii komunistycznej? – spytał jeden z nich.

Mike zachichotał.

– Żartuje pan? Jestem weteranem, który właśnie wrócił z wojny, i nie podobała mi się tamta gówniana sytuacja.

Spytali go, co robił na proteście.

– Próbowałem zdobyć jego autograf – odburknął. – Zakładam lokalny oddział fanklubu Chytrego Dicka.

O incydencie napisały miejscowe gazety. Gdy dziennikarze zadzwonili do domu Mike’a, przerażony ojciec powiedział, że Mike wyjechał do college’u do Kolorado. Oczywiście to nie była prawda. Został na miejscu, chociaż równie dobrze mógłby się znajdować po drugiej stronie świata. Pewnego dnia oznajmił rodzicom, że zamierza

pokonać Szlak Appalachów. Tydzień później postanowił wybrać się na Tajwan, żeby uczyć się chińskiego. Wiedział jedynie, że nie może usiedzieć na miejscu.

W końcu zrozumiał, co się dzieje: tęsknił za Wietnamem. Brakowało mu emocji. Brakowało mu dżungli. Jeżdżenia do miasteczka na pace ciężarówki w strumieniach deszczu.

Meryl stale go pytała, kiedy odwiedzi Vassar, więc wreszcie wybrał się pociągiem do Poughkeepsie. Spotkał się z jej znajomymi z uczelni, wśród których teraz byli także chłopcy. Pił wino – pewnie za dużo. Był zdenerwowany. Rozmawiali o poezji, a gdy Mike zaczął wychwalać Ezrę Pounda, jeden z chłopaków wypalił, że Pound był antysemitą.

– Wiem, ale był też wybitnym poetą! – odparł Mike, po czym stwierdził, że *Ballada o Dzielnym Druhu* to jeden z najlepszych wierszy, jakie kiedykolwiek napisano. Ale co on tam może wiedzieć? Przecież nigdy nie chodził do college'u.

Zanim odjechał, Meryl powiedziała mu, że powinien się zastanowić nad wstąpieniem do Vassar, skoro uczelnia już przyjmuje mężczyzn.

Mike wiedział jednak, że to się nigdy nie stanie.

„Jako weteran czułem się nie na miejscu wśród tych wszystkich uprzywilejowanych dzieciaków. Może brakowało mi pewności siebie, ale wiedziałem, że Vassar nie jest miejscem dla mnie".

***

Jesienią na ostatnim roku nauki Meryl zrobiła coś, czego trudno było się spodziewać po kimś, kto użala się nad rozpadającym się matriarchatem. Spędziła semestr w męskim college'u Dartmouth w ramach wymiany studentów, w której wzięło udział dwanaście uczelni, i była jedną z sześćdziesięciu kobiet pośród niemal czterech tysięcy mężczyzn. To było lustrzane odbicie Vassar.

Kiedy dotarła na kampus pod koniec 1970 roku, zrozumiała, co ją czeka. Podobnie jak mężczyźni w Vassar, kobiety, które wylądowały

w Hanoverze w stanie New Hampshire, były nowością, często niemile widzianą. „Oni naprawdę nas tam nie chcieli. Na uczelni wyczuwało się wyraźny podział my – oni”[30].

Pewnego dnia Meryl i jedna z jej koleżanek uczyły się na korytarzu biblioteki Bakera, gdy nagle poczuły, że muszą skorzystać z toalety, która znajdowała się po przeciwnej stronie pomieszczenia. Studenci bacznie je obserwowali, więc czekały, ale w końcu nie mogły dłużej wytrzymać. Gdy szły przez bibliotekę, chłopcy zaczęli tupać w rytm ich kroków, a następnie uderzać dłońmi o ławki. „To było bardzo wrogie zachowanie”, wspominała Meryl.

Życiu towarzyskiemu w Dartmouth ton nadawały bractwa z Webster Avenue. Pewnego wieczoru koleżanka Meryl, Carol Dudley, zobaczyła, jak z okna wylatuje ławka. Po chwili po schodach stoczyli się dwaj walczący, pijani mężczyźni w samych szortach.[31] Meryl irytowały kobiety, które „pakowały się do akademików jak owce idące na rzeź”, nie zwracając uwagi na sztywne podziały płciowe, które ona sama dopiero niedawno nauczyła się przekraczać w Vassar.

Życie akademickie również było pełne zgrzytów. „Dostawałam same piątki. Nie mogłam uwierzyć własnym oczom, kiedy zobaczyłam kartkę z ocenami. W Vassar wydział anglistyki urządził przyjęcie, gdy ktoś po raz pierwszy od dwudziestu lat otrzymał najwyższą ocenę. Tymczasem w Dartmouth piątki stawiano chętnie i bez namysłu. Pomyślałam sobie, że na tym polega różnica między męskimi i żeńskimi uczelniami. My zdobywamy dobre oceny w staroświecki sposób. Zapracowujemy na nie. W męskich szkołach wysokie noty są przepustką do szkoły prawniczej, a każda szanująca się uczelnia koniecznie chce, aby jej wychowankowie odnosili sukcesy”[32].

Mimo wszystko w Dartmouth kontrkultura była lepiej widoczna niż w Vassar. Chłopcy nosili długie włosy – Meryl wspominała, że szkoła „od tyłu przypominała Vassar”. Obszarpane ubrania były w modzie, a „życie towarzyskie było niezwykle swobodne – wspominała Dudley – ponieważ każdy mógł sobie pozwolić na stare T-shirty i ciuchy

z wojskowych wyprzedaży. Wszyscy jeździli leciwymi gruchotami. Nie trzeba było dużo wydawać, żeby być popularnym, najwyżej postawić kilka drinków w akademiku, a byłeś przy forsie, jak mogłeś dołożyć pięćdziesiąt centów albo dolara do beczki piwa".

W tym stanie wyobcowania Meryl znajdowała pociechę w pięknie okolicy. Kiedy nie pracowała jako kelnerka w Hanover Inn, czytała na brzegu rzeki Connecticut albo szła do kaplicy Rollinsa, żeby pośpiewać w samotności. Zawsze było tam pusto, tak jak najbardziej lubiła. Starała się o rolę w sztuce teatralnej, ale jedyną rolę kobiecą dostała jej najlepsza przyjaciółka. Była jedyną kobietą na zajęciach tanecznych. Na kursie dramatopisarstwa, który prowadził wykładowca z Trynidadu, Errol Hill, pisała feministyczne dramaty, w „bardzo symboliczny, metaforyczny, poważny, ale zarazem zabawny"[33] sposób podejmując temat wyzwolenia kobiet.

Być może częściowo zawdzięczała swój zapał Glorii Steinem, która wiosną wygłosiła przemówienie na uroczystości rozpoczęcia semestru w Vassar. Podczas swojej przemowy zatytułowanej *Wcielanie rewolucji w życie* Steinem powiedziała studentkom z rocznika 1970, że „działalność łowiecka mężczyzn zawsze jest przedstawiana jako dowód ich wyższości. Ale kiedy oni polowali, kobiety budowały domy, uprawiały ziemię, hodowały zwierzęta i udoskonalały język. Mężczyźni, oddzieleni od siebie nawzajem w buszu, często zmieniali się w szybkonogie, ale niezbyt bystre istoty"[34].

Tematem pracy Meryl w Dartmouth była kostiumologia. Spędziła wiele godzin na pokrytej linoleum podłodze swojego pokoju w akademiku Choates, szkicując stroje pochodzące z różnych okresów w historii teatru: pantalony, spódnice, gorsety i turniury. Do zimy zebrała teczkę z projektami z wielu wieków, wizerunkami kobiet, którymi sama mogła być albo kiedyś się stać.

Carol Dudley zauważyła różnicę w podejściu do nauki w Vassar i Dartmouth. „Kobiety w Vassar dbają o robienie notatek i często powtarzają zasłyszane argumenty. Mężczyźni tymczasem rozumują

w znacznie swobodniejszy sposób, mają więcej własnych pomysłów, których są gotowi bronić”. Nie oznaczało to, że mężczyźni są inteligentniejsi. Po prostu zmuszano ich do czynnego brania udziału w dyskusjach, podczas gdy uczelnie z grona Siedmiu Sióstr kultywowały model „wytwornego życia”.

Meryl również to zauważyła. „W Vassar wszyscy spokojnie siedzą i udzielają rozsądnych, wyważonych, przemyślanych odpowiedzi”. W Dartmouth, zaraz gdy wykładowca zacznie zadawać pytanie, pięciu studentów zaczyna się przekrzykiwać. „To było niezwykle inspirujące. Nie miałam takich umiejętności. Klimat i oczekiwania sprzyjały aktywnym”.

Kiedy nadszedł 1971 rok, Meryl spakowała bagaże i wróciła do Poughkeepsie. Nie było jej łatwo w otoczeniu tak wielu mężczyzn, ale te kilka miesięcy w Hanoverze ją wzmocniło. Podczas zajęć naśladowała model podpatrzony w Dartmouth. Zanim wykładowca skończył zadawać pytanie, podnosiła rękę i mówiła: „Nie sądzę, by to było zasadne pytanie”[35]. Nieważne, że nie miała pojęcia, o co spyta nauczyciel. Była po obu stronach lustra, a jak dobrze wie każda Alicja w Krainie Czarów, później robi się zdziwniej i zdziwniej.

Clint Atkinson wciąż obsadzał ją w nowych przedstawieniach: *Dobrym człowieku z Seczuanu* Brechta, *Skąpcu* Moliera. W marcu podczas nauki na ostatnim semestrze wystąpiła w *The London Merchant* [Kupcu londyńskim], tragedii George’a Lilla z 1731 roku. Atkinson wybrał tę sztukę po części dlatego, że dostrzegł w niej dobrą rolę dla Meryl: Sarah Millwood, prostytutki, która zmusza swojego kochanka, aby dla niej kradł. W końcu kochanek morduje swojego wuja i para trafia na szubienicę.

Akcja na scenie ponownie odzwierciedlała wojnę płci w akademikach. Postrzegana jako „podstępna, okrutna, krwawa kobieta”, Millwood atakuje męską płeć: „Znam mężczyzn wszelkich stanów i zawodów, ale

nie dostrzegam między nimi żadnej różnicy; wszyscy są niegodziwi, na ile tylko potrafią”[36].

Meryl czerpała z tej samej wściekłości, którą wykorzystywała przy *Pannie Julii*. Może myślała o chłopcach w Dartmouth, którzy tłukli pięściami o blaty, gdy szła do łazienki w bibliotece. A może wpłynęły na nią czasy, w których żyła. W kwietniu poprzedniego roku prezydent Nixon zatwierdził inwazję na Kambodżę, a eskalacja konfliktu była gorąco dyskutowana na uczelni. Meryl zasmakowała antywojennych protestów w Yale, gdzie razem z Bobem Levinem wieszała transparenty z hasłem „Nie pójdziemy!”, narażając się na kpiny studentów patrzących na nich z okien akademika. Jednak w Vassar była rozczarowana demonstracjami i ogniskami – wszystkie zdominowali chłopcy, którzy wciąż stanowili mniejszość. Kiedy Meryl zobaczyła, jak stoją na dziedzińcu, przypomnieli jej się naśladowcy Abbiego Hoffmana, którzy popisywali się przed tłumem zachwyconych dziewcząt. To był teatr, ale najgorszego rodzaju.

Cokolwiek ją motywowało, wybuchło niczym wulkan w końcowym monologu w *The London Merchant*. „Publiczność wiwatowała, jakby to była aria w operze”, powiedział Evert Sprinchorn, który grał kupca Thorowgooda. „Kiedy czytam opisy dziewiętnastowiecznych dramatów, czasami, w przypadku wyjątkowo brawurowo zagranych fragmentów, natykam się na komentarz: «Publiczność wstała z miejsc». Właśnie tak się czułem, gdy dzieliłem scenę z Meryl Streep. Publika dla nas wstawała”.

Recenzenci z „Miscellany News” byli tego samego zdania: „Meryl Streep czułym gruchaniem, podstępnym słowem, szlochem i krzykiem tchnęła życie w swoją postać”, pisali z entuzjazmem. „Streep doskonale potrafi się wcielać w takie role. Panna Julia, Frozyna w *Skąpcu* Moliera, a teraz Millwood pozwoliły Meryl Streep wypracować charakterystyczny wizerunek”[37].

Pomimo tych pochwał Meryl wciąż się zastanawiała, czy zdoła żyć z aktorstwa; na uczelni przez pewien czas wahała się pomiędzy teatrem

a ekonomią. Jednak Atkinson w nią wierzył i jeszcze zanim skończyła studia, zabrał ją do Nowego Jorku. W kwietniu 1971 roku oficjalnie zadebiutowała w wyreżyserowanym przez Atkinsona przedstawieniu *Zwodziciel z Sewilli* Tirso de Moliny, hiszpańskiej sztuce o podbojach Don Juana. Meryl wcieliła się w rolę Tispei, jednej z uwiedzionych kobiet.

Sztukę wystawiono w teatrze Cubiculo, podziemnej sali z widownią dla siedemdziesięciu pięciu osób, mieszczącej się przy skrzyżowaniu Pięćdziesiątej Pierwszej Ulicy z Dziewiątą Aleją. Nie była to najczystsza część miasta, ale mimo wszystko Nowy Jork. Atkinson zabrał ze sobą garstkę dziewcząt z Vassar, które miały wiosenną przerwę w nauce, utalentowanych tak jak Meryl i zdolnych do stawania w szranki z zawodowcami.

W rolę Catalinona wcielał się nowojorski aktor Philip LeStrange. Grał już u boku Meryl w *Skąpcu* wystawianym w Vassar i uważał ją za beztroską dziewczynę. Za kulisami dziewczęta zapisywały, jak często każdego wieczoru udawało im się rozbawić widownię – jedna z nich nawet narysowała tabelę, w której stawiała znaczki w trakcie przedstawienia. Meryl nie liczyła, tylko obserwowała. Tak samo było w wypadku *Zwodziciela z Sewilli*. „Podczas wszystkich etapów prac nad przedstawieniem stała w dogodnym punkcie obserwacyjnym i bacznie się przyglądała”, wspominał LeStrange.[38]

Co widziała? Między innymi Michaela Moriarty’ego, trzydziestoletniego aktora, który wcielał się w główną rolę. Nieobliczalnego i przystojnego, o wysokim czole i intensywnym spojrzeniu. Moriarty miał drżący, nieobecny głos, jakby w każdej chwili mógł stracić nad sobą panowanie. Grał Don Juana na całkowitym luzie, niemal śmiertelnie znudzony.

Nie wytrwał całych trzech tygodni. W połowie dostał rolę w przedstawieniu na Broadwayu i odszedł. W odróżnieniu od *Zwodziciela z Sewilli* za tamtą pracę otrzymywał honorarium. Atkinson pośpiesznie znalazł nowego Don Juana, ale był to aktor o zupełnie

innym podejściu do roli. Współpraca z Moriartym pozwoliła Meryl otrzeć się o świat show-biznesu. Nie było to zresztą ich ostatnie spotkanie.

Wróciła do Vassar, wciąż niepewna, co zrobić ze swoim życiem. Wiedziała, że dobrze sobie radzi jako aktorka; przynajmniej tak jej powiedziały koleżanki, które siedziały w drugim rzędzie, gdy grała pannę Julię. Kiedy jednak zastanawiała się, jaka chwila na scenie była dla niej najbardziej święta, wracała myślami do zajęć z mowy scenicznej prowadzonych przez Sondrę Green.

Meryl stała się jedną z ulubionych uczennic Sondry w Vassar. Była w grupie pięciu studentek, które Green osobiście wybrała do udziału w zaawansowanych zajęciach z „podstaw mowy scenicznej". Green nie lubiła improwizacji, ale ciekawiło ją, jak Meryl sobie poradzi z zadaniem, które dla niej przygotowała.

„Nigdy wcześniej ani później nie dałam nikomu tego zadania", wspominała Sondra. „Powiedziałam wszystkim studentkom, że wrócę za pięć minut, a one w tym czasie mają przygotować improwizacje, które im przydzielę. Nieważne, co powiedziałam pozostałym. Meryl miała wygłosić mowę pożegnalną po pięćdziesięciu latach na scenie"[39]. Green kazała jej pomyśleć o Helen Hayes.

Kiedy wróciła, poleciła Meryl stanąć na scenie za kurtyną. Pozostałym studentkom kazała klaskać z całych sił i wołać „Brawo!". Kurtyna się uniosła, ukazując dwudziestojednoletnią dziewczynę. Jednak Meryl zachowywała się jak co najmniej sześćdziesięcioletnia kobieta, którą wielokrotnie wywoływano oklaskami na niezliczone sceny.

Zrobiła krok do przodu, splotła dłonie i dostojnie ukłoniła się pięcioosobowej widowni. Następnie rozpostarła ręce i wygłosiła swoją mowę.

– To nie tylko moje pożegnanie, lecz także wasze – powiedziała uroczyście. – Robiliśmy to wspólnie przez tyle cudownych lat...

Green dała się porwać. Podobnie jak Meryl, której łzy stanęły w oczach.

„Nigdy wcześniej nie zmuszałam się do płaczu, nawet kiedy chciałam coś wymusić jako dziecko”, wspominała Meryl wiele lat i wiele wywołań na scenę później. „Nigdy tego nie potrafiłam, ale tamta sytuacja naprawdę zwaliła mnie z nóg... Oczyma wyobraźni ujrzałam przyszłość i pomyślałam, że mogę się w tym całkowicie zatracić”[40].

Wróciła do kościoła pozorów i odkryła tam siebie za pięćdziesiąt lat.

Mike Booth wreszcie znalazł nową przygodę. Jego matka, która wciąż starała się zmobilizować go do rozwoju, pokazała mu ulotkę Universidad de las Américas w Meksyku. Na okładce znajdowały się dwa wulkany przykryte śniegowymi czapami, Popocatépetl i Iztaccíhuatl. Całość wyglądała pięknie, jak miejsce, do którego można uciec przed przeszłością.

Gdy wrócił do domu podczas ferii, zatrudnił się w sklepie obuwniczym w centrum Bernardsville. Kilka dni później do jego sklepu weszła Meryl. W szalu i długim płaszczu wyglądała bardziej światowo. Już nie podrygiwała jak cheerleaderka, tylko dumnie kroczyła.

Spotkali się kilka razy jako przyjaciele. Mike nie czuł się już przygnębiony jak po powrocie z Wietnamu. Teraz był zawadiaką i globtroterem. Poza tym poznał pewną dziewczynę w Meksyku. Od razu wspomniał o tym Meryl, gdy poszli do niego do domu.

– Jest piękna; to półkrwi Meksykanka – powiedział, mając w pamięci tamto lato, gdy Meryl przechwalała się swoimi adoratorami z elitarnych uczelni.

– Naprawdę? – odrzekła Meryl, być może z nutą żalu.

Podczas kolejnych ferii spędzanych w Bernardsville obserwowali zachodzące w sobie zmiany i coraz bardziej się od siebie oddalali. Kiedy uczyli się w szkole średniej, ich świat był taki mały i bezpieczny. Teraz już do siebie nie pasowali. Chłopiec, któremu niegdyś zwierzała się

z fascynacji Jamesem Joyce’em, znalazł nowy zakątek świata, w którym się zatracił.

Ona także coś znalazła, coś swojego i równie hipnotyzującego. Podczas jednego ze spotkań oznajmiła mu z entuzjazmem:

– Wreszcie zajęłam się aktorstwem w Vassar.

– Serio?

Meryl powiedziała mu, że grała w sztuce pod tytułem *Panna Julia*. Była pokryta sztuczną krwią, a wszystkie jej koleżanki zaśmiewały się do łez.

– Mogę dla ciebie odegrać jedną scenę?

Mike stanął na baczność, gdy Meryl przemieniła się w pannę Julię, rozwścieczoną po tym, jak Jean ją pohańbił.

– Lokaju! Sługusie! Podnieś tyłek, kiedy mówię do ciebie![41]

Później Mike zastanawiał się, czy wybrała tę scenę rozmyślnie. Czyżby gniew panny Julii był skierowany także przeciwko niemu, a spowodowało go rozczarowanie tym, jak ułożyły się sprawy między nimi? Kiedy na nią patrzył, nie dostrzegał źródła jej emocji. Po prostu ją podziwiał. Nie widział, jak Meryl gra, od czasów Daisy Mae. Nie spodziewał się czegoś takiego.

„O rany, ależ ona się zmieniła”, pomyślał.

Ukończyła naukę w Vassar 30 maja 1971 roku. Na ceremonii rozdania dyplomów przemawiała Eleanor Holmes Norton, czarnoskóra liderka ruchu feministycznego i przyszła członkini Kongresu. Meryl, która wciąż się zastanawiała, czy powinna się starać o przyjęcie na studia prawnicze, wróciła do New Hampshire, gdzie jej znajomi założyli grupę teatralną. Zamierzała do nich dołączyć, dopóki nie otrzyma lepszej propozycji.

Pewnego dnia razem ze swoim kolegą Peterem Maeckiem, który był w jej grupie na zajęciach z dramatopisarstwa w Dartmouth, przeglądała uczelnianą gazetę i trafiła na ogłoszenie nowej letniej grupy teatralnej

Green Mountain Guild. Grupa płaciła 48 dolarów tygodniowo – nieźle. Peter i Meryl pojechali na przesłuchanie do Woodstock w Vermoncie. Oboje się dostali.

Założycielem Green Mountain Guild był Robert O'Neill-Butler, wykładowca teatrologii, który prowadził grupę wspólnie z młodszą od siebie żoną Marj. O'Neill-Butler był wyniosły i nieco despotyczny. Aktorzy, którzy nazywali go „O-B", nie byli pewni, czy nie jest Brytyjczykiem. Po godzinach Meryl śpiewała standardy jazzowe, których nauczyła się od matki[42], i bawiła się z półrocznym synkiem O-B, którego przezywała „Niespokojnymi Nogami".

Jeździli od miasta do miasta, wystawiając sztuki w Stowe, Killington i Quechee. Spali w schroniskach młodzieżowych i noclegowniach, wszyscy razem, jak w komunie. Pewnej nocy, kiedy się położyli, Maeck odezwał się ze śmiertelną powagą:

– A więc tak wygląda teatr.

Wszyscy wybuchli śmiechem w ciemności.

Nic nie wydawało im się poważne, a już na pewno nie aktorstwo. W *The Voice of the Turtle* Johna Van Drutena Meryl i Peter Maeck musieli pić mleko i jeść ciastka. W środku sceny Meryl pośpiesznie zeszła za kulisy, a po chwili spokojnie wróciła i oznajmiła:

– Przepraszam, ale ciastko utknęło mi w przełyku. Na czym skończyliśmy?

O-B wybrał dla nich *Affairs of State*, bulwarową komedię z 1950 roku, która wyraźnie trąciła myszką. Peter Parnell, kolejny z kolegów Meryl z Dartmouth, wcielał się w rolę polityka, który zakochuje się w swojej sekretarce, a Meryl grała tę sekretarkę. Była to rola, którą po raz pierwszy na Broadwayu odegrała Celeste Holm. Pozostawieni sami sobie młodzi aktorzy uznali tekst za tak staroświecki, że potajemnie zmienili go w kiczowatą parodię, w której Parnell naśladował Cary'ego Granta, a Meryl grała nieśmiałą sekretarkę, która zmienia się w seksbombę.[43] Kiedy O-B przyszedł na premierę, osłupiał, ale było już za późno, żeby ich powstrzymać.

Nadeszły chłody, a wtedy O-B przekształcił letnią grupę teatralną w zimową. Meryl i troje innych aktorów wprowadzili się do starego wiejskiego domu w Woodstock, do którego wiódł półtorakilometrowy podjazd. Gdy padał śnieg, a działo się tak niemal bez przerwy, mieli wrażenie, że mieszkają w kolonialnym domostwie rodem z bajki. „Panowała tam prawdziwa idylla", wspominał Maeck. „Urządzaliśmy próby w domu, sami sobie gotowaliśmy i zapraszaliśmy znajomych. Wiedliśmy piękne życie"[44].

Występowali w schroniskach dla narciarzy, stodołach i przebudowanych restauracjach, przechowując rekwizyty na nieużywanych składanych półkach albo tam, gdzie akurat znalazło się miejsce. Ich publiczność zazwyczaj była zmęczona i poparzona słońcem po całym dniu na stoku. Meryl czasami słyszała chrapanie dobiegające z ciemności. Sprzedawała miejsca reklamowe w programach i pisała sztuki, których nikomu nie pokazywała. Zagrała w *Kandydzie* Shawa w pięknej starej stodole, a jej rodzice przybyli z New Jersey, żeby ją obejrzeć. W sylwestra kilkoro znajomych z Dartmouth przyjechało z Bostonu dwoma volkswagenami garbusami. Pierwszego dnia 1972 roku ledwie patrzyli na oczy, ale obudzili się szczęśliwi.

Meryl czuła się jednak niespokojna. Chociaż lubiła spędzać czas ze swoją „grupką miłośników sztuki"[45], wiedziała, że gdzieś indziej robi się lepszy teatr. Była gotowa, żeby zostać prawdziwą aktorką, cokolwiek to znaczyło. Podczas jednego z dni wolnych razem z Maeckiem wybrali się do Nowego Jorku, gdzie Meryl wzięła udział w przesłuchaniach do Państwowego Zespołu Szekspirowskiego, wędrownej grupy teatralnej prowadzącej teatr Cubiculo, na którego deskach Meryl grała w *Zwodzicielu z Sewilli*. Miała wrażenie, że dobrze jej poszło, ale została odrzucona, „co uznała za szalone i niewiarygodne", stwierdził Maeck.

Zrozumiała, że jeśli ma grać – naprawdę grać, a nie wygłupiać się w schroniskach dla narciarzy – będzie musiała rozpocząć studia aktorskie. Sprawdziła formularze zgłoszeniowe do dwóch najlepszych szkół teatralnych w kraju, Juilliard i Yale. Koszt zgłoszenia do Yale

wynosił 15 dolarów, a do Juilliard aż 50 dolarów, czyli więcej niż zarabiała tygodniowo. Meryl napisała do Juilliard pełen oburzenia list, utrzymany w tonie: „To tylko pokazuje, jaka część społeczeństwa jest u państwa reprezentowana”[46].

Pozostała szkoła Yale. Jak w większości szkół teatralnych na egzamin wstępny trzeba było przygotować dwa monologi, klasyczny oraz współczesny. Na współczesny Meryl wybrała dobrze jej znany monolog Blanche DuBois z *Tramwaju zwanego pożądaniem*. Na klasyczny – majestatyczną przemowę Porcji z *Kupca weneckiego*. „Łaska nic nie ma wspólnego z przymusem, / Jak deszcz ożywczy z nieba spływa ona...”[47].

Ćwiczyła oba teksty w zasypanym śniegiem wiejskim domu. Podniecało ją przeskakiwanie pomiędzy rolami. W jednej chwili była sfrustrowaną seksualnie neurotyczką, która pociła się w upale Nowego Orleanu, by za moment wieść spokojne rozważania o łasce. Podniecała ją ta metamorfoza. To, że była do niej zdolna.

Z Woodstock ruszyła prosto do New Haven. Pod koniec lutego iglice Yale dopiero zaczynały tajać w odradzającym się słońcu. Miała na sobie długą sukienkę, a na miejscu przywitał ją Chuck Levin, student pierwszego roku aktorstwa. Był bratem Boba, jej byłego chłopaka z Yale. Meryl i Bob zerwali, kiedy ona skończyła college i przeniosła się do Karoliny Północnej. Przebąkiwali o małżeństwie (wspólne zamieszkanie nie wchodziło w grę), ale ojciec Meryl ponownie przywołał ją do porządku. Postawił Bobowi ultimatum: „Chcesz utrzymać rodzinę? Zapłać za jej ostatnie dwa lata w szkole”[48]. Na tym się skończyło.

W Yale Chuck zaprowadził ją do dawnego budynku bractwa, który przejęła szkoła teatralna. Wspięli się po zbutwiałych schodach do sali prób z niewielką drewnianą sceną. Podczas gdy Chuck czekał na zewnątrz, Meryl stanęła przed komisją złożoną z wykładowców. Pokazała im Wenecję. Pokazała im Nowy Orlean.

Peter Maeck właśnie wyglądał przez okno wiejskiego domu, gdy na zaśnieżonym podjeździe pojawił się nash rambler Meryl. Wysiadła z samochodu i wspięła się po schodach – wręcz rozpierała ją duma. Zwróciła na niego lśniące oczy i uśmiechnęła się.

– Zwaliłam ich z nóg.



Przełomowa rola w szkole teatralnej Yale.

Constance

Sigourney Weaver. Christopher Durang. Wendy Wasserstein. Meryl Streep. Talenty, które zgromadziły się w szkole teatralnej Yale między 1972 a 1975 rokiem, pozwalają określić te lata jako jej złotą erę. To grono współpracowało przez dziesięciolecia, nawet gdy występy na Broadwayu, filmowe hity i Nagrody Pulitzera wywindowały ich na szczyty karier. Na razie byli błyskotliwymi młodymi aktorami, dramatopisarzami i ekscentrykami, którzy szyli kostiumy i zmagali się z Czechowem pośród porośniętych pnączami murów Yale.

Brzmi sympatycznie? To było piekło.

„Czuję instynktownie, że szkoła albo miejsce, które chce za takową uchodzić, powinno powstrzymywać się od arbitralnych osądów”, uważała Sigourney Weaver. „To była czysta polityka. Wciąż nie wiem, czego ode mnie wymagali. Sądzę, że wymyślili sobie jakiś platoński ideał głównej roli kobiecej, któremu nigdy nie potrafiłam sprostać. Zresztą nigdy nie chciałam”[1].

„Po pierwszym roku trafiłam na psychoterapię”, wspominała Kate McGregor-Stewart z rocznika 1974. „Walczyłam o to, żeby udowodnić swoją wartość i móc pozostać w szkole, ponieważ wielu z nas odpadło na koniec pierwszego roku. Z osiemnastu osób pozostało chyba dwanaście”[2].

Linda Atkinson, rocznik 1975: „Nie budowali na bazie twoich mocnych stron. Ich metoda polegała na zburzeniu wszystkiego, a następnie znalezieniu w tobie nowego fundamentu. To nieco idiotyczne, prawda? Masz konkretny talent, a ktoś każe ci go wyrzucić przez okno”[3].

Wendy Wasserstein nazwała Yale szkołą traumy.

„Kiedy chodziłam do szkoły teatralnej, czułam strach”, wspominała Meryl. „Wtedy po raz pierwszy zdałam sobie sprawę, że to nie jest zabawa i że ten zawód ma też swoją ciemną stronę”. W Yale było „jak na obozie wojskowym, gdzie golą ci głowę. Uczyli cię pokory. Wiele ich działań miało na celu złamanie twojego ducha, żebyś dzięki instynktowi przetrwania zaczęła korzystać z tego, co ważne”[4].

Nic tego nie zapowiadało, gdy Meryl przybyła do New Haven jesienią 1972 roku, po tym jak dostała się do szkoły i uzyskała stypendium. Wiedziała, że kocha aktorstwo, rysowanie i przyrodę, a nowym kolegom powiedziała, że jej ulubionym miejscem na świecie są Góry Laurentyńskie na północ od Montrealu. Niedawno skończyła dwadzieścia trzy lata.

Wprowadziła się do trzykondygnacyjnego wiktoriańskiego domu przy Chapel Street, niedaleko teatru stałego Yale. W budynku wcześniej mieściła się siedziba Anonimowych Alkoholików, więc czasami ktoś zaglądał przez okna i próbował się umówić na spotkanie. Było to miejsce, które studenci mogli swobodnie odwiedzać, zatrzymując się na kilka miesięcy, jeden semestr albo dłużej. Pierwszego wieczoru lokatorzy zebrali się w kuchni, żeby ustalić zasady panujące w domu. Uzgodnili, że wszyscy będą podpisywać swoje jedzenie w spiżarni. Meryl miała dzielić parter ze studentem reżyserii Barrym Marshallem, jego żoną oraz ich psem corgi zwanym Psiakiem.

Na pierwszym piętrze mieszkał William Ivey Long, elegant z Karoliny Północnej, który jeszcze nigdy nie był tak daleko na północy. Studiował architekturę renesansu i baroku w College of William and Mary i niedawno zrezygnował ze studiów doktoranckich w Chapel Hill (temat pracy: uroczystości ślubne Medyceuszy), żeby studiować scenografię w Yale pod okiem mistrza Minga Cho Lee. Zerwał ostatni pasek z ogłoszenia „współlokatorzy poszukiwani” i wciąż spał na łóżku polowym.

W dalszej części semestru zamieszkała z nimi jeszcze jedna osoba: wysoka, dostojna piękność Susan Weaver, która w wieku trzynastu lat

uznała, że to imię już do niej nie pasuje, i zaczęła się nazywać Sigourney. Wszyscy wiedzieli, że jej ojcem jest Sylvester Weaver, były prezes NBC, jednak nie dało się tego odgadnąć po jej chaotycznym stylu: hipisowskich szmatach i kurtkach do jazdy na motocyklu, które wybierała z uporządkowanych według kolorów stert zalegających w jej pokoju niczym góry śmieci. Wyglądała jak Atena przebrana za włóczęgę. W Stanfordzie przez pewien czas mieszkała w domku na drzewie. Kiedy poznał ją Christopher Durang, miała na sobie zielone spodnie od piżamy z pomponami, które stanowiły, jak mówiła, część jej kostiumu „elfa”[5].

Na drugim roku Sigourney nie przestawała zadziwiać wykładowców. Widzieli w niej odtwórczynię głównych ról. Ona postrzegała siebie jako komediantkę. Krytykowali jej wygląd, porównując ją do niepościelonego łóżka. Podczas jednego ze spotkań ewaluacyjnych powiedzieli jej, że na korytarzu sprawia wrażenie ponurej.

– Jestem ponura, ponieważ nie dostaję żadnych ról![6] – odparowała.

Kiedy następnego dnia pojawiła się na ćwiczeniach głosu ubrana w białą bluzkę i naszyjnik z pereł, instruktor roześmiał się kpiąco.

– Sigourney, nie musisz się wszystkim podobać.

Przed kolejnym spotkaniem wyszukała na wydziale kostiumologii kawałek muślinu, narysowała na nim ogromną tarczę i przypięła ją do swojej kurtki jako symbol szykanowania ze względu na strój.

– Strzelajcie – powiedziała.

Rozczarowana, wyprowadziła się z kampusu, żeby zdystansować się od szkoły, i zamieszkała na tym samym piętrze co William Ivey Long.

– Koniecznie musisz przyjść obejrzeć kabaret – powiedziała mu jego pierwszego dnia w New Haven. – Grają w nim moi znajomi.

Wkrótce William siedział z butelką chianti przy stoliku przykrytym kraciastym obrusem i oglądał najdziwniejsze przedstawienie, jakie widział w życiu. Występowali w nim dwaj studenci drugiego roku reżyserii: Albert Innaurato, przebrany za matkę przełożoną z *Dźwięków*

muzyki, oraz Christopher Durang w niebieskiej wieczorowej sukni z tafty. Po występie jakiś wykładowca o obwisłych wąsach przysiadł się do nich i zaczął rozprawiać o sztuce i teatrze. To był Michael Feingold, który kiedyś miał zostać głównym krytykiem teatralnym w „The Village Voice".

„Nie wiedziałem, co się dzieje", wspominał Long. „Nie rozumiałem ich teatru"[7]. Był gotowy spakować się i wracać do domu.

Następnego dnia w kuchni wpatrywał się w „blond boginię", która nazywała się Meryl Streep. Kiedy dowiedziała się, że studiuje scenografię, spytała, czy zechciałby rzucić okiem na jej szkice kostiumów. Potem pokazała mu swoje rysunki, pięknie zaprojektowane i wykonane. „Mój Boże", pomyślał Long. „Ona jest aktorką, a tak cudownie rysuje". Teraz naprawdę chciał uciec.

„Na każdym roku w szkole teatralnej uznaje się, że ktoś trafił tam przez pomyłkę", powiedział Walt Jones, student reżyserii z rocznika Meryl. „Sądziłem, że to właśnie ja"[8]. Oczywiście większość z nich miała te same obawy. Ale kto by się do tego przyznał? Lepiej skupić się na kolegach z roku i próbować ustalić, kto z nich się nie nadaje. Ponieważ jeśli to nie jest ktoś z nich, równie dobrze możesz to być ty.

Funkcjonowanie szkół teatralnych opiera się na ryzykownym rachunku. Przyciąga się aktorskie osobowości w wieku, w którym ich ambicja znacznie przekracza doświadczenie, i tworzy z nich społeczność tak małą i odizolowaną, że stale brakuje w niej najważniejszych dóbr: zainteresowania, pochwał i ról. Jednak szkoła Yale karmiła się wyjątkowo wariackimi pomysłami, a wszystko dzięki jednemu człowiekowi: Robertowi Brusteinowi.

Obdarzony grzmiącym głosem i wiarą w niezłomne ideały, Brustein władał szkołą, jakby to było jego lenno. Zasłynął jako bojowo usposobiony krytyk teatralny pisujący dla „The New Republic" i hołdował zasadzie Artauda, że „nie ma już arcydzieł", a teatr powinien być wymagający, polityczny i zaciekle nowatorski. Nie znosił

naturalistycznych dramatów Arthura Millera i wychwalał epickie sztuki Bertolta Brechta. Letnie wakacje spędzał na wyspie Martha's Vineyard w towarzystwie takich osób jak Lillian Hellman, William Styron czy Joseph Heller. Jego najsłynniejszą książką była *The Theatre of Revolt* [Teatr buntu].

Wiele lat przed tym, jak objął stanowisko dziekana, Brustein uczył się w szkole Yale jako aktor. Uznawał ówczesne metody nauczania za archaiczne. Na zajęciach z fonetyki studenci uczyli się szerzej otwierać usta przy wymawianiu samogłoski „a" i czynić spółgłoskę „r" bardziej drżącą. Słuchali nagrań Johna Gielguda i uczyli się recytować z „akcentem środkowoatlantyckim", który według Brusteina nie nadawał się do teatru, gdyż na środkowym Atlantyku nie mieszka nikt poza rybami. „Zajmowaliśmy się tylko rzucaniem zalotnych spojrzeń zza wachlarzy, szuraniem nogami podczas ukłonów i sztukami z czasów Restauracji"[9], ocenił. Zrezygnował po roku.

Kiedy więc Kingman Brewster, dyrektor Yale, zaproponował mu przejęcie kierownictwa nad programem w 1966 roku, Brustein się wzdragał. W jego oczach szkoła teatralna Yale była „oazą stagnacji"[10], w której teatr umiera. Odpowiedział, że może się zgodzić wyłącznie pod warunkiem, że pozwolą mu wprowadzić radykalne zmiany: nową kadrę, nowy program nauki, same nowości. „Mój plan polegał na przekształceniu tej placówki ze zwykłej uczelni, której celem było spełnianie wymogów i wydawanie dyplomów, w zawodowe konserwatorium szkolące artystów, którzy będą występować na amerykańskich scenach"[11], pisał w *Making Scenes*, pamiętniku dotyczącym „burzliwych lat w Yale".

Gdy Brustein przybył do New Haven przed rozpoczęciem kolejnego semestru, według dziekana Gordona Rogoffa, swojego pierwszego współpracownika, był „liberałem na białym koniu"[12]. Nowa szkoła Yale nie miała na celu formowania „osobowości", jakie ogląda się w filmach, lecz wykuwanie zawodowców, którzy poradzą sobie ze wszystkim, od Ajschylosa po Ionesco. „Chciałem tworzyć aktorów

zdolnych do zagrania każdej roli, jaką kiedykolwiek napisano, od starożytnych Greków po najbardziej eksperymentalne dzieła postmodernistów”[13], pisał Brustein. Wyobraźcie sobie jego rozpacz, gdy jeden z obiecujących aktorów z rocznika 1970, Henry Winkler, wcielił się w rolę Fonza w sitcomie *Beztroskie dni*.

Ważnym elementem jego wizji było stworzenie profesjonalnego teatru stałego Yale, który by działał w połączeniu ze szkołą. Studenci mieli występować u boku wynajętych aktorów w odważnych, ponadgatunkowych spektaklach kpiących z burżuazyjnych gustów. Brustein wystawił *Makbeta*, w którym wiedźmy były kosmitkami przybywającymi na pokładzie latających spodków. Wystawił molierowskiego *Don Juana*, który zaczynał się sceną „bluźnierczej rytualnej ofiary”[14] – bluźnierczej, ponieważ teatr Yale zadomowił się w budynku, który niegdyś stanowił siedzibę kościoła baptystów. „Mieszczuchy z klasy średniej były w szoku”, wspominał Rogoff.

Kiedy Brustein objął kierownictwo w Yale, postanowił prowadzić szkołę zgodnie z zasadami demokracji uczestniczącej. Jednak niespokojne czasy – radykalizm, Czarna Siła, strajki – zmieniły go, podobnie jak Robespierre’a, w autokratę. Już w 1969 roku gazeta „Yale Daily News”, która wcześniej wychwalała „otwarte i liberalne podejście” Brusteina, potępiła jego „autorytarne, represyjne metody” i wezwała do jego dymisji. Brustein się nie ugiął. „Próbowałem być łagodny i rozsądny, ale za moich rządów wybuchały bunty, zakłócano nam pracę i odwoływano przedstawienia. W końcu zabrakło miejsca na dobroduszność”[15], napisał.

Gdy Meryl trafiła do szkoły, Brustein naraził się już niemal wszystkim. Studenci uważali, że utrudnia im karierę, zamykając drogę do studiów podyplomowych. Publiczność czuła się zbita z tropu jego eksperymentami. Słuchacze studiów podyplomowych stale się buntowali. „Pamiętacie telewizyjne hasło reklamowe Sary Lee: «Każdy czegoś nie lubi, ale wszyscy lubią Sarę Lee»?”, spytał dziennikarzy „New York Times Magazine” jeden ze studentów. „Tutaj można je

sparafrazować następująco: «Każdy kogoś nie lubi, ale wszyscy nie lubią Roberta Brusteina»”[16].

Nowo utworzona klasa z rocznika 1975 do pewnego stopnia zdawała sobie sprawę, że na uczelni panuje kult jednostki. Wtedy wydarzyło się coś dziwnego: kiedy pojawili się w kampusie przed pierwszym semestrem, Brusteina już nie było. Wyczerpany po ośmiu latach zmagań, zrobił sobie roczną przerwę, żeby zostać gościnnym krytykiem na łamach „The London Observer”. Jego miejsce zajęła kadra małostkowych tyranów, którzy mieli sprawić, że pierwszy rok Meryl Streep w Yale stał się dla niej męczarnią.

W środę 13 września Meryl powędrowała Chapel Street na pierwsze zajęcia. Na trzydzieści dziewięć osób rozpoczynających naukę na pierwszym roku dziewięcioro zapisało się do grupy aktorskiej: czterech mężczyzn i pięć kobiet.

Według oficjalnego biuletynu[17] zajęcia miały się składać z „okresu bardzo intensywnego szkolenia. W tym czasie ocenie podlegają postępy studentów w rozwijaniu talentu i poszerzaniu perspektyw oraz wkład artystyczny w rozwój teatru”. W przypadku negatywnej oceny studentom groziło zawieszenie, a ostatecznie wydalenie z uczelni.

Dwa razy w tygodniu zbierali się w Teatrze Uniwersyteckim na kursie Dramat 1, „Wprowadzenie do teatru Yale”. Prowadził go Howard Stein, który z mianowania Brusteina pełnił obowiązki dziekana. Stein cieszył się powszechną sympatią; odgradzał Brusteina od świata – był uśmiechniętym i zachęcającym dobrym gliną, do którego można było pójść z każdym problemem.

W poniedziałki, środy i piątki rano odbywał się kurs Dramat 128, „Mowa sceniczna”, na którym studenci poznawali tajniki „właściwego oddechu, wydawania dźwięków, artykulacji; mieli też indywidualne zajęcia korekcyjne”. We wtorki i czwartki odbywał się kurs Dramat 138, „Ruch sceniczny”, gdzie uczono się „akrobatyki, pantomimy oraz ekspresji za pomocą gestów i ułożenia ciała”. To była domena Moniego

Yakima i Carmen de Lavallade, byłej baleriny, która dołączyła do kadry, licząc, że uda jej się odnaleźć nowe powołanie w aktorstwie.

Meryl lubiła te zajęcia i ich pragmatyczne nastawienie. „Obecnie myślę i polegam głównie na fizycznych aspektach swojej pracy”[18], przyznała później. Na zajęciach z ruchu scenicznego uczyli się technik relaksacyjnych i wykorzystywania siły. Na kursie z mowy scenicznej czytali sonety i uczyli się, że myśl jest oddechem, a oddech myślą. „Na zajęcia ze śpiewu uczęszczali sami amatorzy, ale Betsy Parrish powiedziała: «Nic nie szkodzi, śpiew jest ekspresją, jest szczery, nie przeszkadzają w nim mózg i wszystkie nasze neurozy. Jest czysty. Jest muzyką. Pochodzi z naszego wnętrza». Nauczyłam się tego wszystkiego. Ale nadal nie wiem, jak można kogoś nauczyć aktorstwa”.

A jednak go nauczano, na kursie Dramat 118, którego Meryl z czasem zaczęła się obawiać. W każdy wtorek, środę i czwartek po południu studenci wchodzili do Vernon Hall, dawnego budynku bractwa, gdzie odbyło się przesłuchanie Meryl. W piwnicy znajdowała się siedziba uczelnianego kabaretu, cudownie zaniedbana czarna salka, w której studenci mogli się odprężyć i wystawiać własne dzieła, nawet najbardziej chaotyczne czy dziwaczne. Bezpośrednio nad nią mieściło się szerokie studio o drewnianej posadzce, do którego docierało niewiele słonecznego światła, zagracone rozkładanymi krzesełkami i wieszakami na kostiumy. Tam spotykali się uczestnicy kursu Dramat 118, którzy mieli za cel „wypracowanie zespołowego podejścia do pracy” i szlifowali takie umiejętności i techniki jak „improwizacja, studium sceny, występy cyrkowe, podstawowa analiza tekstu i wykorzystanie masek” pod okiem Thomasa Haasa.

„Tom Haas był koszmarem Meryl”, uważał Brustein. „A także moim, jak się później okazało. To był nieszczęśliwy człowiek, który wybierał najbardziej utalentowanych ludzi na roku i próbował się ich pozbyć, ze względu na ich talent”[19]. Inni widzieli go w lepszym świetle. Steve Rowe, kolega Meryl z roku, nazywał go „jedną ze znakomitości”[20] i tak zachwycił się jego geniuszem, że podążył za nim do Yale z Cornell,

gdzie trzydziestoczteroletni Haas odbył część swoich studiów doktoranckich. Jednak rocznik 1975 od razu poróżnił się z Thomasem. We własnym gronie żartowali z jego rozbieżnego zeza. Plotkowali, że jego żona uciekła, aby dołączyć do ruchu wyzwolenia kobiet, zostawiając go z dwoma małymi synami: nowomodna sytuacja rodzinna, która mogłaby stanowić inspirację dla *Sprawy Kramerów*.

Kłopoty osobiste być może wpływały na jego ponury nastrój w sali prób, gdzie Haas prowadził zajęcia z improwizacji dla studentów pierwszego roku. Wykorzystywał rozmaite gry i zabawy, na przykład ćwiczenie „metra", podczas którego należało wejść do wagonu i natychmiast pokazać, kim się jest i dokąd się jedzie, albo ćwiczenie „obrazu", które polegało na wcieleniu się w znane dzieło sztuki. Pierwszego dnia Haas kazał swojej grupie zaimprowizować własną śmierć. „Powiedział, że większość ludzi nie potrafi umierać", wspominała Linda Atkinson.

Żeby zapoczątkować pierwszą rundę zgonów, Haas wywołał butnego studenta Alana Rosenberga. Rosenberg wcześniej studiował teatr i nauki polityczne w Case Western Reserve University. Jego rodzice, którzy byli właścicielami domu handlowego w New Jersey, przekazali mu dwieście dolarów, aby złożył dokumenty do kilku szkół podyplomowych, ale Alan przegrał większość gotówki w karty. Zostało mu tyle, że mógł sobie pozwolić na zgłoszenie do jednej placówki, więc wybrał się na przesłuchanie do szkoły teatralnej Yale i jakimś cudem się dostał. Tak jak wszyscy pozostali uważał, że trafił tam przez pomyłkę.

Kiedy Rosenberg wszedł do studia, ujrzał cudowną młodą kobietę siedzącą na rozkładanym krzesełku. „Zwaliła mnie z nóg", wspominał. „Nie mogłem przestać na nią patrzeć"[21]. Meryl miała w sobie piękno, którego nie potrafił zdefiniować, „jak dzieło sztuki, które można podziwiać bez końca".

Na nieszczęście dla niego Meryl miała chłopaka: Philipa Casnoffa, który dołączył do Green Mountain Guild latem 1972 roku. Meryl i Phil zagrali wspólnie w sztuce Petera Maecka, w której zastępowali się w tej

samej neutralnej płciowo roli. Kiedy lato się skończyło, Philip ruszył w tournée po kraju z musicalem *Godspell*, ale w wolne dni odwiedzał New Haven. Miał bujną fryzurę i twarz księcia z bajki. Tak samo jak Bruce Thomson w szkole średniej i Bob Levin w college'u, dobrze wyglądał u boku Meryl.

Rosenberg zabrał się do odgrywania sceny śmierci, ukrywając niepewność za fasadą niezdarności. Odegrał pantomimę człowieka idącego ulicą, który zostaje zaatakowany przez rój zabójczych pszczół. Studenci nagrodzili go śmiechem. Sukces?

Usiadł i obserwował pozostałych. Jeden ze studentów udał, że się podpala. Inny strzelił sobie w usta i powoli się wykrwawił. W końcu przyszła kolej na Meryl. Wszyscy w pomieszczeniu mieli na długo zapamiętać jej zgon: zrobiła sobie aborcję. Nie tylko był to nieprzyjemny widok i niesamowity sposób na zrobienie pierwszego wrażenia, lecz także temat bardzo na czasie. Sprawa Roe przeciwko Wade wciąż była rozpatrywana przez Sąd Najwyższy, a wyrok miał zapaść dopiero w styczniu. Tymczasem kobiety były zmuszone samodzielnie radzić sobie z niechcianymi ciążami, często z tragicznym skutkiem.

Jedno było pewne: Meryl wykazała się takim poziomem oddania swojej pracy, z jakim nie mógł się równać nikt z jej kolegów. Rosenberg wspomina jej występ jako „niezwykle intensywny". Zauważył, że kolor jej twarzy zmieniał się, gdy stawała na scenie – tak głęboko wchodziła w graną postać. Rosenberg nie wzbudził podobnego zachwytu. Kiedy wszyscy już odegrali scenę autodestrukcji, Haas rzekł:

– Alan chyba nie zrozumiał, o co chodziło w tym ćwiczeniu.

Rosenberg wrócił do domu zachwycony i wzburzony zarazem. Z jednej strony spotkał kobietę swoich marzeń. Z drugiej Haas kazał mu być bardziej konkretnym, a Alan nie wiedział, jak to zrobić. Zadzwonił do znajomego lekarza i spytał o jakiś konkretny sposób śmierci. Znajomy odpowiedział: zator tłuszczowy. Na następnych zajęciach Haas poprosił Rosenberga o powtórkę. Alan odegrał rolę mężczyzny, który

prowadzi samochód i łapie gumę. Zjeżdża na pobocze i próbuje zmienić koło, ale lewarek pęka na pół i opadajace auto łamie mu nogę. W ciągu dwudziestu sekund mężczyzna umiera. Wciąż nie było to zbyt imponujące, ale lepsze od ukąszeń pszczół. A jeśli nawet nie zrobiło wrażenia na Haasie, to może spodoba się Meryl. Tak czy inaczej Haas poinformował ich, że będą ćwiczyli sceny śmierci aż do Święta Dziękczynienia.

Powoli, ale nieubłaganie studenci zaczęli sobie zdawać sprawę, że Meryl Streep przewyższa ich niemal we wszystkim. „Była bardziej elastyczna, gibka, lepiej panowała nad ciałem”[22], powiedział jej kolega z roku, Ralph Redpath. Tańczyła. Umiała przepłynąć trzy długości basenu bez zaczerpnięcia powietrza. Robiła przepyszne suflety z serem gruyère. Podczas zajęć akrobatycznych z olimpijczykiem, gimnastykiem Donem Tonrym zaskoczyła wszystkich, gdy zrobiła salto w tył z pozycji stojącej. Na zajęciach z szermierki, które prowadziła węgierska zawodniczka Katalin Piros, Meryl posługiwała się floretem jak Errol Flynn. Ktoś ją spytał, czy już kiedyś trenowała szermierkę. „Tylko trochę”. Kim ona była?

W czasie zajęć z improwizacji była bardziej pomysłowa od innych, jakby w jej głowie kłębiły się dziesiątki możliwości, chociaż potrzebowała jednej. Pewnego dnia Haas kazał im przejść przez nieistniejące drzwi i bez słów zakomunikować, skąd przyszli i dokąd idą. Nie mogli korzystać z mimiki, musieli użyć samej mowy ciała. Meryl miała na sobie długi kaftan z kapturem. Stojąc przed drzwiami, wysunęła ręce z rękawów i obróciła kaftan, tak że kaptur zakrywał jej głowę. Jej twarz nie dość, że niczego nie wyrażała, to jeszcze została zasłonięta. „Pokonała nas nawet w sposobie, w jaki podeszła do ćwiczenia”, stwierdził Walt Jones.

Na zajęciach z ruchu scenicznego u Moniego Yakima studenci mieli przemieszczać się po sali jak liście poruszane wiatrem. Aktorzy krążyli wokoło z szeroko rozłożonymi rękami, usiłując nie patrzeć sobie w oczy,

żeby nie wybuchnąć śmiechem. „Wszyscy wirowaliśmy po sali, robiąc z siebie idiotów, tymczasem ona zastygła pod ścianą w pozycji, która przypominała jakąś figurę z tańca współczesnego”, wspominał Jones. Jeden ze studentów zbliżył się do niej.

– Co się z tobą stało? – spytał.

– Zaczepiłam się o gałąź – odpowiedziała oschle.

Do użytku weszło nowe powiedzenie: „zastreepować”. Oto jak je zdefiniował William Ivey Long: „Wejdź na scenę. Zapanuj nad swoją postacią. Spraw, żebyśmy na ciebie patrzyli”. Czy jej się to podobało, czy nie, Meryl wyznaczała standard dla pozostałych studentów.

Podważała swoją rozkwitającą reputację za pomocą humoru. Pewnego dnia podczas próby wygłupiała się razem z Jonesem przy pianinie. Jones udawał, że akompaniuje jej w nocnym klubie, podczas gdy Meryl śpiewała pisenkę Roberty Flack *The First Time Ever I Saw Your Face*.

– Jak myślisz, jak długo uda mi się ciągnąć ten dźwięk? – spytała.

Zagrał fragment, któremu towarzyszyły słowa *the first tiiime*. Meryl ciągnęła dźwięk, a Jones pobiegł do holu i udał, że do kogoś dzwoni. Gdy wrócił, Meryl wciąż śpiewała *tiiime*. Usiadł, zagrał następny akord i piosenka ruszyła dalej. „Zrobiliśmy to jedynie dla siebie. Nie było tam nikogo innego”.

Po wielotygodniowych zmaganiach ze scenami śmierci studenci Haasa wreszcie przeszli do następnych zadań. Mieli odegrać *Trzy siostry* Czechowa, ale z kilkoma zmianami. Każdy aktor, niezależnie od płci, wylosował z kapelusza jedno imię bohatera. Meryl wyciągnęła Maszę, średnią z sióstr. W swoich scenach mogli wypowiadać wyłącznie liczby albo wielokrotnie powtarzane pojedyncze słowa z kolejnych wersów. Idea polegała na znalezieniu mocy w poezji, zanurkowaniu pod powierzchnię języka i wydobyciu perły podtekstu.

Alan Rosenberg grał Solonego, gburowatego wojskowego kapitana. W jednej ze scen stwierdza on, że kiedy kobiety zaczną filozofować, „to wyjdzie tylko wiercenie dziury w brzuchu”. Masza ostro odpowiada:

„Co pan chce przez to powiedzieć, okropnie groźny człowieku?”[23]. Meryl zredukowała ten wers do słowa „co”, którym zasypała Rosenberga niczym gradem strzałek. „Co”. „Co?”. „Co!”. „Powtórzyła to chyba ze trzydzieści razy – wspominał Jones – a Alan prawie się skulił na podłodze”.

Tak naprawdę był nią coraz bardziej zauroczony.

„Darzyłem Meryl boleśnie nieodwzajemnionym uczuciem”, przyznał Rosenberg. Oboje mieszkali w New Jersey, więc wspólnie wracali do domu podczas ferii. Alan odwiedził ją w Boże Narodzenie i poznał jej rodzinę. W niektóre weekendy jeździli do Nowego Jorku – na przykład żeby obejrzeć nowy film Ingmara Bergmana albo odwiedzić znajomych, u których grali na gitarze, zapominając o całym świecie. Rosenberg nie traktował improwizacji u Haasa poważnie, a jego lekceważąca postawa udzielała się Meryl. „Czasami w moim towarzystwie zachowywała się niegrzecznie”, wspominał. W styczniu 1973 roku pojechali do Waszyngtonu protestować podczas drugiego zaprzysiężenia Nixona. Meryl nie interesowała się polityką tak bardzo jak Rosenberg, ale opuściła zajęcia, aby mu towarzyszyć. Władze uczelni zauważyły jej nieobecność.

Problemem, przynajmniej dla Rosenberga, był Phil Casnoff. Kiedy wracał na uczelnię podczas przerw w wystawianiu *Godspell*, pozostali studenci zwracali uwagę na jego młodzieńczą urodę. Meryl nie tylko była świetna w szermierce, akrobatyce, śpiewie i improwizacji, ale miała także idealnie wyglądającego chłopaka. Jednak Phil rzadko się przy niej pojawiał, a nawet gdy tak się działo, trzymał się na peryferiach zamkniętego, pełnego napięcia świata studentów teatru. Meryl zbliżała się do Rosenberga, balansując między dwoma bardzo odmiennymi zalotnikami: księciem z bajki i nadwornym błaznem.

Tymczasem ćwiczenia z *Trzema siostrami* osiągnęły punkt kulminacyjny, czyli trzygodzinną prezentację przed kadrą uczelni. Michael Posnick, który nauczał reżyserii, tak to wspominał: „Na środku sceny stała sofa. Na sofie znajdowała się Meryl Streep, która wcielała się

w rolę Maszy. Leżała z książką w ręku i czytała. Nagle zauważyłem, że ociera się o sofę, i dostrzegłem w Maszy coś, czego nigdy wcześniej nie rozumiałem”[24].

Posnick, tak jak pozostali, uświadomił sobie, że Meryl ma o wiele większe ambicje od swoich kolegów. Podejmowała większe ryzyko, dokonywała dziwniejszych wyborów. Wiosną pierwszy rok zaczął się nazywać rocznikiem Meryl Streep, chociaż w tej nazwie można było wyczuć nutkę niechęci. A wtedy Haas uczynił coś, czego nikt się nie spodziewał: warunkowo dopuścił Meryl do dalszej nauki.

To nie miało żadnego sensu. „Nasza grupa nazwała się rocznikiem Meryl Streep, a ten dupek daje jej warunek!”, oburzał się William Ivey Long. „Oczywiście wszyscy zakładaliśmy, że po prostu jej zazdrości. Każdy się buntował przeciwko tej decyzji”. Rosenberg martwił się, że to dlatego, że Meryl spędza z nim za dużo czasu. On sam nigdy nie dostał warunku, ponieważ nikt nie miał wobec niego żadnych oczekiwań. Z nią sytuacja wyglądała inaczej.

„Tom powiedział nam, że Meryl potrafi zrobić wszystko, ale za mało się stara”, stwierdził Walt Jones, który zauważył, że pod koniec *Trzech sióstr* Haas miał łzy w oczach. „A ja pomyślałem, że pieprzy głupoty. Kto mógłby robić więcej od niej?”

Nawet wykładowcy byli zaskoczeni. Podczas jednego z zebrań kadry Haas tak wypowiedział się na temat talentu Meryl: „Nie, nie wierzę w niego. Nie sądzę, żeby miała potencjał”. Posnick nie wierzył własnym uszom: zupełnie jakby ktoś stanął przed Empire State Building i narzekał, że ten zasłania mu słońce.

„Powiedział, że nie wykorzystuję w pełni swojego talentu, ponieważ nie chcę rywalizować z innymi studentami”, wspominała Meryl. „Było w tym nieco prawdy, ale to żaden powód, aby tak mnie potraktować. Starałam się po prostu być miła, zdobyć dyplom i skończyć swoją przygodę ze szkołą teatralną”[25]. Poza tym Meryl zaczynała wątpić w koncepcję postaci przekazywaną im przez Haasa, który twierdził, że gdy aktor wychodzi na scenę, publiczność od razu powinna wiedzieć,

kim jest. „Miałam wrażenie, że kiedy schodzisz ze sceny, połowa publiczności powinna wiedzieć, kim jesteś, a druga połowa całkowicie się z nią nie zgadzać”.

Meryl, po raz pierwszy uznana za trudną uczennicę, całkowicie poświęciła się pracy. Studenci aktorstwa przygotowywali sztukę *Na dnie* Gorkiego, której akcja toczy się w rosyjskim domu noclegowym. Starsze roczniki po raz pierwszy mogły podglądać pierwszy rok przy pracy. Albert Innaurato, dramatopisarz z drugiego roku, przyszedł na próbę, spodziewając się – może nawet oczekując – katastrofy. „Wszyscy mówili, że oni są fatalni, nie mogą znaleźć nikogo dobrego, a ta ładna jest po prostu okropna”[26].

„Tą ładną” była Meryl Streep, która grała żonę właściciela noclegowni. W kulminacyjnej scenie trzeciego aktu, ogarnięta wściekłą zazdrością, atakuje swoją siostrę, spycha ją ze schodów i oblewa wiadrem wrzątku. Po próbie we foyer rozmawiano o aktorce, która grała Wasylisę, „uroczej” mimo przemocy, której dopuszczała się na scenie. „Wiedziałem, że ta dziewczyna jest skazana na sukces – powiedział Michael Feingold – ponieważ jeśli robisz coś takiego, a wszyscy i tak uznają cię za uroczego, najwyraźniej potrafisz owinąć sobie publiczność wokół palca”[27].

Nawet Brustein posmakował zdolności Meryl. W grudniu przyleciał na osiem dni z Londynu. Po południu ostatniego dnia zajęć szkoła urządziła przyjęcie bożonarodzeniowe w budynku kabaretu. Na stołach stały sok pomarańczowy i wódka, a studenci wyśpiewywali sprośne wersje popowych piosenek z lat pięćdziesiątych. Po długim semestrze każdy pragnął się odprężyć. Jednak dla studentów pierwszego roku było to jakby kolejne przesłuchanie: szansa na zrobienie wrażenia na wszechmocnym dziekanie. W swoim pamiętniku Brustein napisał: „Wśród studentów pierwszego roku zwróciłem szczególną uwagę na bardzo piękną i utalentowaną aktorkę z Vassar, Meryl Streep”[28]. Wreszcie znalazł kogoś, kto łączył w sobie „leniwą seksualność i poczucie humoru”[29] i kto mógł zagrać Lulu w *Duchu podziemi* Franka

Wedekinda, choć ostatecznie nie zobaczył jej w tej roli. Nie zdawał sobie sprawy, jak mało Toma Haasa obchodzi jej domniemany talent.

Meryl mogła odetchnąć z ulgą na wiosnę, kiedy Haas opuścił uczelnię, żeby wyreżyserować sztukę Brechta. Allan Miller, wykładowca na wydziale aktorstwa, zastąpił go w roli opiekuna studentów pierwszego roku. Nikt nie zmartwił się odejściem Haasa, ale wyczuwało się niepokój. Haas był akademikiem, tymczasem Miller preferował bardziej „uliczne" podejście. Był gościem z Brooklynu, który nie lubił owijać w bawełnę i wolał studium sceny od improwizacji. Hołdował zupełnie innym zasadom.

Miller opiekował się piętnastoletnią Barbrą Streisand, a potem pomagał jej podczas przesłuchań do *Zabawnej dziewczyny*. Kiedy trafił do Yale, uznał, że studenci aktorstwa są „dosyć inteligentni", ale „wyzuci z intuicji"[30]. Nie stronił od krytycznych uwag i był dumny z tego, że nie cenzuruje swoich myśli ani nie stara się być sztucznie taktowny. Poza tym właśnie rozwodził się po osiemnastu latach małżeństwa. Meryl była zaskoczona, gdy pewnego dnia zaprosił ją na randkę. Był piątkowy wieczór, a Miller zamierzał obejrzeć sztukę w teatrze Yale. Spytał, czy Meryl się z nim wybierze. „Była trochę zbita z tropu i odmówiła", powiedział Rosenberg. Odpowiedziała, że już jest umówiona ze swoim chłopakiem z Nowego Jorku. Odtrącony Miller zaprosił koleżankę Meryl, Laurę Zucker, która się zgodziła.

Wraz z upływem czasu studenci zorientowali się, że Miller i Zucker zostali parą. Tymczasem wykładowca zaczął coraz ostrzej traktować Meryl. „Nie kwestionuję jej talentu", mówił. „Bywa genialna, ale zimna". Na zebraniach nazywał ją Lodową Księżniczką. Podczas zajęć krytykował ją za to, że niedostatecznie się stara. Możliwe, że w pewnym sensie tak było. Studenci podejrzewali jednak, że Miller i Zucker połączyli siły przeciwko Meryl. „Początkowo ich hałaśliwe i mściwe zapędy miały tylko bierny charakter, ale stawały się coraz bardziej widoczne"[31], donosił Walt Jones.

Semestr zakończył się wystawieniem sztuki *Major Barbara* Shawa. Miller uznał, że „wybitny, niepowstrzymany zapał” Meryl czyni ją odpowiednią do tytułowej roli moralistycznej dziewczyny z Armii Zbawienia, zmagającej się ze swoim ojcem, producentem broni. Obsadził Zucker w roli matki Barbary. Podczas prób Laura torpedowała Meryl spojrzeniem, które mówiło: „Ona wcale nie jest taka świetna”, a nocami dręczyła Millera:

– Jak to jest, że sypiam z reżyserem, a nie dostałam głównej roli?[32]

Miller kazał studentom wypowiadać kwestie napisane przez Shawa z wściekłością, obrzydzeniem lub zwątpieniem. Ale niezależnie od tego, jak bardzo Meryl się starała, nie była w stanie zadowolić nauczyciela. „Strasznie się z nim męczyła”, wspominał Walt Jones. „Nie wiedziała, co próbuje jej przekazać. Robiła wszystko, co było w jej mocy, ale on wciąż nie dawał jej spokoju, jakby za mało się starała”. Pozostali studenci także mieli kłopoty. Pewien aktor tak bardzo zdenerwował się na Millera, że podniósł na niego rękę, ale w ostatniej chwili uderzył pięścią w ścianę, a nie w twarz reżysera.

Podczas jednej z improwizacji Miller rzucił jakiś pomysł i zauważył, że Meryl skrzywiła się, jakby poczuła brzydki zapach, po czym odwróciła się do niego plecami.

– No dalej, Meryl, wyrzuć to z siebie – zachęcił ją.

„Okręciła się na pięcie ze straszliwym wyrazem twarzy, w którym były zarówno pożądanie, jak i ból, ale błyskawicznie się powstrzymała”, wspominał Miller. „Powstrzymała potok emocji. Nie chciała być słaba i dlatego przezywano ją Lodową Księżniczką”.

Meryl uznawała taktykę Millera za „manipulację”. Sceptycznie podchodziła do pomysłu korzystania z własnego bólu, wierząc, że kunszt nie wymaga cierpienia. To, co jej nauczyciele uznawali za lenistwo lub uniki, tak naprawdę stanowiło coraz silniejszy intelektualny bunt przeciwko ortodoksji metody Stanisławskiego, która ukształtowała poprzednie pokolenia aktorów. Nie miała ochoty dogrzebywać się do własnych demonów, żeby nakarmić major Barbarę. Wolała korzystać

z wyobraźni i uważała, że podejście Millera to „idiotyzm”. „Zagłębiał się w osobiste życie ludzi w sposób, który był dla mnie niesmaczny”[33], powiedziała później. Choć z drugiej strony może rzeczywiście się powstrzymywała.

Dla większości obserwatorów występ Meryl w roli major Barbary stanowił poglądową lekcję „streepowania”. „Pozbyli się sztuczności – uznał Feingold – to prawda, ale nie każdy zrobił to z takim zapałem jak Meryl”.

W poniedziałek po przedstawieniu członkowie obsady zebrali się w studiu, aby wysłuchać oficjalnej oceny. (Studenci zazwyczaj nazywali te opinie „niedoceną”). Nauczyciele kolejno poddawali aktorów krytyce, zaczynając od mniejszych ról, a kończąc na głównych postaciach. Nauczyciel ruchu scenicznego oznajmiał: „Ty się nie pothafisz pohuszać”. Nauczycielka mowy scenicznej świergotała: „Twój akcent był trrrragiczny!”.

„To była rzeź”, stwierdził Walt Jones, który grał ojca Barbary. „Wszystkich nas usmażono, ale Meryl dostała cios między oczy. Ostatnią porcję jadu, który Allan dawkował jej przez cały semestr”[34].

Kiedy skończyli, Meryl z trudem powstrzymywała łzy. Zresztą tak jak wszyscy.

Studenci byli oszołomieni. Doszli do wniosku, że najłatwiej atakować najbardziej absurdalny cel. Meryl pokazała na scenie coś, czego Miller nie znał i co z pewnością nie było jego zasługą. Dlatego wolał to publicznie zniszczyć.

Wraz z końcem semestru Allan Miller odszedł z Yale. W jego ślady poszła Laura Zucker. Wkrótce potem zamieszkali razem w Los Angeles i wzięli ślub. Z rocznika ubyła jedna osoba.

Meryl zamartwiała się, czy w Yale jest dla niej miejsce. Miała tam przyjaciół, w tym zauroczonego nią Alana Rosenberga. Z kolei nauczyciele w najlepszym wypadku zachowywali się lekceważąco, a w najgorszym autorytatywnie. Większość tych postaw zaczerpnęli od Brusteina. „Byli pod dużym wpływem władczości i złośliwości Boba”,

tłumaczył Innaurato. Wobec braku uporządkowanej struktury władzy studenci solidaryzowali się z sobą nawzajem. „Mogliśmy poczuć się właścicielami swojego czasu, swojego roku”, wspominał William Ivey Long.

W kuchni ich żółtego wiktoriańskiego domu Meryl wylewała swoje smutki przed Longiem, którego pieszczotliwie nazywała „Wi’m”. Jeśli jest tak nieudolną aktorką, jak twierdzą, po co miałaby zostawać? Z drugiej strony, jeśli jest tak utalentowana, jak uważają jej koledzy z roku, dlaczego miałaby się poddawać?

Na pierwszym roku nauczyła się przede wszystkim wytrwałości. Może jeśli będzie ciężko pracować – jeszcze ciężej niż przy *Major Barbarze* – ktoś wpływowy ją zauważy.

Wtedy wrócił Robert Brustein.

5 września 1973 roku cała szkoła teatralna Yale zgromadziła się w budynku Teatru Uniwersyteckiego. Mężczyznę, który wyszedł na scenę, znali jedynie studenci trzeciego roku, na którym obecnie uczyli się Sigourney Weaver i Christopher Durang. Dla pozostałych był legendą: nieposkromiony Robert Brustein przyszedł, aby wygłosić swoją mowę powitalną.

– To ciekawe uczucie zobaczyć tak wiele nieznajomych twarzy zgromadzonych na tej widowni[35] – powiedział z podestu. – Po raz pierwszy od czasu, gdy zostałem dziekanem, muszę się przedstawić nie tylko nowemu rocznikowi, lecz także studentom drugiego roku. – Powiódł wzrokiem po twarzach studentów, zauważając Meryl Streep. – Jednak możecie być pewni, że ze względu na niewielkie rozmiary szkoły oraz kameralną formułę zajęć szybko się poznamy. – Brustein wyłożył niewtajemniczonym swoje ideały i zaznaczył, jak bardzo jest rozczarowany, gdy ktoś się do nich nie stosuje. – Wciąż wprawia mnie w osłupienie, że artysta może odrzucić kilka kolejnych wymagających ról w ciekawych sztukach, które zapewnią mu godziwy jak na środowisko artystyczne zarobek, dla szansy zagrania w serialu

telewizyjnym, filmie albo dla mniejszej roli w komercyjnym przedstawieniu – stwierdził. – To tak, jakby ktoś przez całe życie pracował, aby zostać powieściopisarzem, a gdy wydawca wreszcie proponuje mu umowę na wydanie książki, odrzuca tę ofertę i przyjmuje lepiej płatną pracę w reklamie.

Latem Brustein obsesyjnie interesował się przybierającym na sile skandalem Watergate. Nauczył się nawet idealnie naśladować Nixona. Sam żelazną ręką władał własnym małym królestwem, więc bawiły go potknięcia rządzących. Jednak ten skandal go niepokoił.

– Kilka lat temu, w duchu optymistycznej odnowy, część Amerykanów ogłosiła, że jesteśmy narodem Woodstock – rzekł. – Z perspektywy czasu bardziej odpowiednie wydaje się nazwanie nas narodem Watergate. Wszyscy, młodzi i starzy, przedstawiciele kultury i kontrkultury, mężczyźni i kobiety, politycy i artyści, musimy żyć z piętnem tamtych wydarzeń. – Potem podsumował: – Amerykański teatr obecnie stanowi sprawdzian naszych charakterów, a role, które w nim odegramy, zdeterminują jego przyszłość. Jeśli jako aktorzy oblejemy ten test, będzie to oznaczało, że dołączyliśmy do narodu Watergate i pomogliśmy oddać kraj w ręce zdrajców. Żeby zatem zmienić oblicze teatru, musimy zmienić swoje własne oblicza, nie tracić wiary i starać się na nowo rozniecić światło, które kiedyś rozpalało nasze serca.

Wzniosłe słowa, ale nie wszyscy je kupili. „Przyjechał czerwonym mercedesem, którego sprowadził z Londynu – wspominał jeden ze studentów – a potem wygłosił wielką mowę o tym, że nigdy nie powinniśmy traktować teatru jako sposobu na zarobek. Patrzę na czerwonego mercedesa, patrzę na tego faceta i myślę: Co to za gość?”.

Brustein postanowił przeorganizować program wydziału aktorskiego, gdyż wydał mu się niespójny i „przesiąknięty niezdrową rywalizacją”. Później napisał: „Byłem jeszcze bardziej zdeterminowany, gdy odkryłem, wkrótce po powrocie z Anglii, że aktorka, która zrobiła na

mnie tak duże wrażenie w poprzednim roku, Meryl Streep, została warunkowo dopuszczona do dalszych studiów”[36].

Wśród jego największych zmartwień był brak przewodniej filozofii. W związku z tym zatrudnił Bobby’ego Lewisa jako „mistrza”. Lewis był legendą w branży. Jako jeden z pierwszych członków Group Theatre, obok Harolda Clurmana, Stelli Adler i Lee Strasberga, pomagał popularyzować metodę Stanisławskiego wśród amerykańskich aktorów. W Hollywood występował u boku Charliego Chaplina i Katharine Hepburn.

Niektórzy studenci uważali Lewisa za staroświeckiego, podobnie jak ćwiczenia w duchu metody Stanisławskiego. „Otaczała go aura tradycji, która wydawała nam się przestarzała”, tłumaczył Walt Jones. „Ale nie wiem, za kogo się uważaliśmy”. Ponownie spadła na nich fala krytyki. „Każdego roku dochodziło do zamachu stanu”, wspominała Meryl. „Przychodził ktoś nowy, kto kazał nam zapomnieć o tym, czego nauczyliśmy się w poprzednim roku, i prezentował nowe podejście”[37].

Trudno jednak było się oprzeć Lewisowi, jego głosowi, przez który przypominał Elmera Fudda („płacuję nad pamiętnikami”), i ekscentrycznemu stylowi nauczania. Przyprowadzał na zajęcia swojego golden retrievera, Cezara, i sypał jak z rękawa anegdotami o sobie i wybitnych aktorach: Marlonie Brando, Charliem Chaplinie. Potem opowiadał te same historie po raz drugi i trzeci. To cud, że komukolwiek udawało się coś zagrać.

A mimo to od czasu do czasu tak się działo. Podczas jednych zajęć Meryl i Franchelle Stewart Dorn odegrały scenę z *Pokojówek* Jeana Geneta. Grupa znajdowała się w studiu tanecznym, które studenci nazywali „salą luster”, a dwie aktorki wykorzystały swoje odbicia w lustrach na ścianach jako swoje „drugie ja”. Nikt do końca nie rozumiał, co to znaczyło, ale Lewis był zachwycony.

Świadomie albo nie, Meryl tworzyła swoje postacie z elementów podpatrzonych u ludzi obecnych w jej życiu, czerpiąc od nich sposób mówienia czy gesty. Gdy obsadzono ją w roli staruszki w sztuce

Richarda Leesa[38], zastosowała dziwaczny tik, poruszając dłonią, jakby szarpała struny harfy. Później powiedziała innym studentom, że podpatrzyła ten ruch u swojej cioci. Postać mówiła głosem jej babci.

W listopadzie studenci drugiego roku wystawili *Edwarda II* Brechta w Teatrze Eksperymentalnym, ciasnej sali na parterze Teatru Uniwersyteckiego. Steve Rowe grał tytułową rolę, a Meryl wcieliła się w królową Anne. Nie dała się rozproszyć, nawet gdy na łamach „Yale Daily News" przechrzczono ją na „Meryl Sheep".

Christopher Durang grał jej syna. „Próbowaliśmy przez dwa tygodnie i niezbyt dobrze nam szło", wspominał. „Reżyser postanowił wykorzystać scenografię cyrkową i kiedy pojawiliśmy się na próbie w kostiumach, Meryl była ubrana jak akrobatka ćwicząca na trapezie: na piersi i kroczu miała koraliki, które hałasowały, gdy chodziła. Spiorunowała reżysera wzrokiem i powiedziała, że nigdy w życiu nie wystąpi w takim stroju"[39]. Koraliki zniknęły.

Meryl koniecznie chciała dowieść swojej wartości ważnym ludziom. Pewnego wieczoru William Ivey Long zaniósł kostium do jej garderoby i zobaczył krew w umywalce. Pod wpływem presji, którą sama sobie narzuciła, Meryl nabawiła się paskudnych problemów żołądkowych – obawiała się, że ma wrzody. Przed występem zwymiotowała.

Popatrzyła na niego.

– Wi'm, nie mów nikomu – poprosiła.

Chociaż rozprawiła się ze swoją reputacją „tej ładnej", wciąż błyszczała w kampusie. Inni studenci zauważali ją już z daleka, gdy zarzucała cytrynowymi włosami – eksplozja koloru pośród bezbarwnych gotyckich fasad. Tym bardziej zaskakujące, że przełom zapewniła jej rola, dla której ohydnie się oszpeciła.

Rola pojawiła się dzięki dwóm nadwornym błaznom, Christopherowi Durangowi i Albertowi Innaurato. Chris dorastał w katolickich szkołach, zanim poszedł na studia anglistyczne do Harvardu. Dostał się do Yale dzięki absurdalnej sztuce *Natura i cel wszechświata*. Albert, również

były katolik, pochodził z Filadelfii. Obaj byli gejami, obaj uciekli z religijnych środowisk, w których nie było dla nich miejsca, i znajdowali ukojenie w nękaniu swoich prześladowców. (Zazwyczaj pisywali sztuki o złych zakonnicach). Pierwszego dnia Chris przyszedł na zajęcia, wyraźnie kulejąc. Albert od razu zauważył, że udaje. Stali się nierozłączni.

W odróżnieniu od niektórych swoich kolegów byli zbyt ekstrawaganccy, aby ukrywać swoją seksualność. „Idąc ulicą, przypominaliśmy rozświetlone choinki", wyjaśnił Innaurato. Podczas gdy Albert nie krył się ze swoją złośliwością, Chris był bardziej przebiegły – miał twarz cherubinka i jadowite poczucie humoru. Brustein, który od razu go polubił, nazywał go „śmiercionośną piranią o wysmakowanych manierach i niewinności chórzysty"[40].

Kiedy w uczelnianej galerii zorganizowano wystawę dotyczącą Williama Blake'a i Thomasa Greya, poproszono obu studentów o napisanie i wystawienie jakiejś scenki. Przebrali się za księży i odegrali pięciominutową mieszankę pięćdziesięciu sztuk. W jednej chwili Chris był Laurą ze *Szklanej menażerii*. Zaraz potem Albert wcielał się w Eleanor Roosevelt w *Sunrise at Campobello* [Wschód słońca na Campobello]. Następnie śpiewali mszę na melodię *Willkommen* z *Kabaretu*. W połowie występu jedna z kobiet na widowni powiedziała do drugiej: „Chodź, Edith!" – i obie wyszły ze złością. Za to dziekan Howard Stein uważał, że przedstawienie było przezabawne, i zachęcał obu studentów, aby wystawili je w Kabarecie.

Kolejnym owocem ich współpracy była zwariowana parodia *Braci Karamazow*, którą wystawili w Silliman, jednym z college'ów działających przy Uniwersytecie Yale. Sztuka była przesiąknięta zabawnymi odniesieniami: Dostojewski spotyka The Three Stooges, pojawiają się Djuna Barnes i Anaïs Nin. Reklamowali swój spektakl jako „*Bracia Karamazow*, z udziałem damy Edith Evans" w roli Constance Garnett, słynnej brytyjskiej tłumaczki rosyjskich klasyków. Publiczność na miejscu dowiadywała się, że „dama Edith Evans" złamała kość

biodrową, więc w osiemdziesięcioletnią tłumaczkę wcieli się Albert, z wąsem i kapeluszem w kwiaty na głowie. Żarty ponownie stały się dla nich przepustką do sukcesu: pomimo skarg, Howard Stein zagwarantował im wiosenny spektakl w Teatrze Eksperymentalnym.

Jednak koniecznych było kilka zmian. Tytuł przedstawienia zmieniono na *Idioci Karamazow*, a role żeńskie miały zostać obsadzone przez kobiety. To wymagało ponownego przemyślenia roli Constance Garnett. Autorzy wymyślili ją jako wiedźmowatą, sfrustrowaną seksualnie jędzę na wózku inwalidzkim, która pełni funkcję nieuważnej narratorki. Kiedy akurat nie jest zajęta rozbijaniem swojego monoklu albo wrzeszczeniem na lokaja, Ernesta Hemingwaya, na próżno usiłuje uporządkować bieg wydarzeń:

CONSTANCE

> Bracia Karamazow. To jedna z najwybitniejszych powieści napisanych w jakimkolwiek języku. Opowiada o nieznośnym cierpieniu związanym z kondycją człowieka. Głodzie, ciąży, pragnieniu, miłości, głodzie, ciąży, zniewoleniu, chorobie, zdrowiu i ciele, nie zapominajmy o ciele. (Drży rozwiązle).[41]

Kto mógłby dać sobie radę z tym groteskowym geniuszem? Odpowiedź była tyleż błyskotliwa, ile przewrotna: ta ładna, Meryl Streep. W *Na dnie* pokazała, że złośliwość może być urocza. Czy uda jej się również uczynić ją zabawną?

Był jeden haczyk: reżyserią zajął się budzący grozę Tom Haas. Gdy Chris i Albert zaproponowali obsadzenie Meryl w roli Constance, odparł: „Czy ona kiedykolwiek coś dobrze zagrała?”[42].

Młodzi dramatopisarze byli nieugięci i w końcu dostali to, o co prosili.

Meryl całkowicie poświęciła się swojej roli, pozbywając się resztek próżności. Chociaż Chris i Albert pisali dla niej coraz bardziej nieskładne monologi, Haas wykluczał ją z harmonogramu prób. Rola Constance była żartobliwa, ale bardzo istotna, a Meryl potrzebowała

czasu na odkrycie swojej bohaterki. Czyżby reżyser rzucał jej kłody pod nogi?

Pewnego dnia Meryl złapała Alberta w sali studiów podyplomowych, gdzie ten zazwyczaj spotykał się z Chrisem i Sigourney Weaver, żeby wspólnie jeść posiłki, żartować albo narzekać na politykę uczelni. Sigourney, która uczyła się na trzecim roku, nie dostawała żadnych dobrych ról, dlatego poszła własną drogą i występowała we wszystkich absurdalnych scenkach, które Chris i Albert pokazywali w Kabarecie.

Meryl, zgodnie z oczekiwaniami, znalazła ich w stołówce.

– Mogę z tobą porozmawiać na osobności? – spytała Alberta, odciągając go na bok. – Co możesz zrobić, żebym zaczęła przychodzić na próby? Tom nie chce mnie dopuścić.

Albert wyjaśnił, że Haas odciął się także od niego i Chrisa. Reżyser skracał ich puenty i zmniejszał tempo, nakazując aktorom, aby odgrywali swoje sceny ze śmiertelną powagą. Oburzeni dramatopisarze poszli do Howarda Steina, prosząc, aby wpuszczono ich na próby własnej sztuki. Haas pozostawał głuchy również na ich apele w sprawie Meryl. Kiedy o niej wspomnieli, odpowiedział, że im dłużej Meryl ćwiczy na próbach, tym gorzej wypada, więc najlepiej zostawić ją w spokoju.

Kilka tygodni później Albert spotkał Meryl na uliczce łączącej Teatr Uniwersytecki z Kabaretem. Była wyraźnie niezadowolona.

– Co się stało? – spytał.

Meryl wylała na niego całą frustrację.

– Nie chce mnie na próbach. Chciałam go o to spytać, ale nawet na mnie nie spojrzał. – Jej monologi były nie tylko bardzo długie, lecz także najeżone akademickimi odwołaniami, a Meryl ledwie rozumiała własne żarty. – Naprawdę potrzebuję ćwiczeń.

– Posłuchaj, ja też grałem tę rolę – odrzekł Albert.

Prawie o tym zapomniała.

– Jak to robiłeś?

Albert w odpowiedzi zaczął naśladować głos Edith Evans:

– Cóóóż – zatrąbił jak pijana lady Bracknell. – Po prostu mówiłem w taaaki spooosób.

Meryl poczuła, że coś przeskakuje w jej umyśle.

– Naprawdę mi pomogłeś.

Wróciła do domu i rozmyślała: Jak wykorzystać tę kiczowatą karykaturę dla własnych potrzeb?

Kiedy wreszcie zaproszono ją na próbę, miała w głowie w pełni dopracowany komediowy wizerunek: dostojną, nieobliczalną, zbzikowaną Constance Garnett. Przygotowała nawet prowizoryczną perukę i sztuczny nos z pieprzykiem na czubku. Wyglądała jak Zła Czarownica z Zachodu.

Wkrótce Constance, której postać stanowiła oś sztuki, całkowicie ją zdominowała. W pierwszym akcie Karamazowowie śpiewają rewiową piosenkę *O We Gotta Get to Moscow*. Pewnego wieczoru Meryl również włączyła się do śpiewu. Było to tak zabawne i niespodziewane, że na stałe weszło do repertuaru. „Dzięki temu publiczność dowiadywała się więcej”, zauważył Walt Jones, który skomponował muzykę. „Lepiej poznawała bohaterkę, uświadamiała sobie jej centralną rolę i to, że wszystko dzieje się dzięki niej, w jej pomieszanym, zwariowanym umyśle”.

Haas nie był zachwycony. Wciąż miał „na pieńku z Meryl”[43], jak to ujmował Durang. „Haas uważał także, że Meryl odwraca uwagę od końcowego monologu innej postaci. Kazał jej ograniczyć swoją rolę, a ona go usłuchała”. Kilka dni przed próbą techniczną los się do niej uśmiechnął: Haas zachorował na grypę i oddał reżyserię drugiego aktu w ręce swoich asystentów-studentów, którzy przywrócili sztuce jej pierwotny zwariowany klimat.

Po powrocie do zdrowia Haas zaczął pracować w szaleńczym tempie. W trakcie jednej z prób siedział na widowni i strzelał palcami – „Szybciej! Szybciej!” – podczas gdy aktorzy z trudem za nim nadążali.

Kiedy przyszli odebrać kartki z uwagami, Meryl odezwała się w obecności wszystkich:

– To była najbardziej nieprzyjemna sytuacja, z jaką dotychczas miałam do czynienia w teatrze.[44]

Haas popatrzył na nią bez emocji.

– Aha – mruknął. – Oto uwagi.

Premiera sztuki odbyła się wiosną 1974 roku. Chociaż spektakl był zwariowany i zagadkowy, stał się przebojem wśród studentów, których wrażliwość ukształtował Kabaret. Meryl Streep tkwiła w samym środku akcji – a może raczej szalała po jej obwodzie. Na końcu przedstawienia, z przyczyn, które znali tylko autorzy, Constance przemienia się w pannę Havisham z *Wielkich nadziei*. W koronkowej sukni ślubnej, którą zaprojektował William Ivey Long („Po raz pierwszy w życiu pracowałem z jedwabnym tiulem”), wjechała na wózku w różowe światło reflektora punktowego i zaśpiewała rzewny tren:

> Może spytacie,
> Czy ona płacze,
> Ta tłumaczka pomniejsza
> Czyżby była najważniejsza,
> Czy jest gwiazdą estrady,
> Jeśli tak, nie ma rady,
> Nie odpuści, choćby dla zasady...[45]

Nie tylko karykatura nabrała patosu, lecz także Meryl mogła zaprezentować swoje wokalne możliwości, przy „zasady” płynnie przechodząc od broadwayowskiego zaśpiewu do delikatnej wysokiej nuty, która stopniowo zgasła jak balon tracący powietrze. Niektórzy widzowie sądzili, że jest żoną któregoś z wykładowców, aktorką po pięćdziesiątce albo nawet sześćdziesiątce.



Osiemdziesięcioletnia tłumaczka Constance Garnett w *Idiotach Karamazow*. Obok niej, w roli Aloszy, klęczy Christopher Durang.

Po kilku pierwszych przedstawieniach, gdy publiczność wiwatowała i wywoływała aktorów na scenę, Meryl machała laską na ludzi w pierwszym rzędzie i wrzeszczała: „Do domu! Do domu!”. Autorzy byli zachwyceni, ale Haas kazał jej przestać. Następnego wieczoru udała zatem atak serca i efektownie umarła. „Wiedzieliśmy, że drażni się z Tomem”, wspominał Durang.

Według Michaela Feingolda rola Meryl łączyła w sobie „skandaliczną ekstrawagancję i niezachwianą pewność”. Nie było w niej żadnej sztuczności, żadnej szmiry. Urojenia Constance były dla niej całkowicie rozsądne, dzięki czemu stawały się jeszcze zabawniejsze. Bobby Lewis uznał, że to najbardziej pomysłowa farsa, jaką kiedykolwiek widział.

Najważniejsze jednak, że zrobiła wrażenie na człowieku, którego opinia liczyła się najbardziej: Robercie Brusteinie. Przedstawienie wpisało się w jego wizję antynaturalistycznego, brechtowskiego teatru, podobnie jak główna aktorka. „Meryl całkowicie ukryła się pod swoją

rolą”, pisał w *Making Scenes*. „Jej orli nos zmienił się w nochal wiedźmy z kurzajką na czubku, leniwe oczy zwilgotniały, uroczy głos łamał się pod wpływem dzikiej władczości. Na pierwszy rzut oka widać było, że jest wielką aktorką”. Napisał w swoim pamiętniku: „Meryl Streep, prawdziwe odkrycie”[46].

Pełen entuzjazmu włączył *Idiotów Karamazow* do jesiennego repertuaru uczelnianego teatru.

Podczas gdy Meryl znajdowała potwierdzenie własnej wartości na scenie, jej życie uczuciowe coraz bardziej się komplikowało. Jej dwaj adoratorzy, Phil Casnoff i Alan Rosenberg, doskonale zdawali sobie sprawę ze swojego istnienia. Związek Meryl z Alanem był niejasny: nie był romansem, ale wykraczał poza przyjaźń. To wystarczyło, żeby rozdrażnić Phila, który dostał rolę Anioła Stróża w musicalu *Grease* wystawianym na Broadwayu.

Pewnego zimowego dnia doszło do konfrontacji, gdy obaj mężczyźni znaleźli się w mieszkaniu Meryl.[47] Phil niespodziewanie wrócił do miasta i chciał się spotkać ze swoją dziewczyną, ale ona już umówiła się z Alanem. Kiedy poinformowała o tym Phila, ten się wściekł i od razu do niej przyszedł. Rywale zaczęli na siebie wrzeszczeć.

– Co tutaj robisz, kurwa?

– To ja miałem dzisiaj spędzić z nią wieczór!

Zanim zdążyli się pobić, zauważyli, że Meryl zniknęła. Zmęczona ich męską dumą, wymknęła się z domu bez płaszcza. Na ulicach New Haven było nie tylko zimno, lecz także niebezpiecznie, a studenci stale musieli unikać ulicznych rabusiów, gdy wieczorem wracali po próbach. Alan i Phil poszli szukać Meryl, nie przestając się kłócić. Bezskutecznie: dziewczyna rozpłynęła się w ciemności.

Była związana z Philem od ponad roku, więc Alan wiedział, że jest w gorszej sytuacji. Za to był przy niej pod nieobecność Phila. Spędzali wspólne weekendy na Cape Cod, a on kupował jej prezenty: szklane koraliki albo świąteczny talerz z domu towarowego swoich rodziców.

Meryl zwierzała mu się ze swoich obaw: miewała koszmary dotyczące zawodowej porażki, które Alan nazywał „uporczywym lękiem przed nieosiągnięciem sukcesu”. Miała obsesję na punkcie książki *Granice wzrostu*[48], w której kreślono wizję ludzkości wyczerpującej naturalne zasoby Ziemi. Okno jej sypialni wychodziło na spokojny plac, ale tęskniła za lasami Bernardsville. „Później dowiedziałam się, że to najspokojniejsze miejsce w New Haven”, wspominała. „Jednak uważałam, że mieszkam w najbardziej hałaśliwym zakątku świata, tak hałaśliwym, że nocami nie mogłam spać”[49].

Alan postanowił pójść na całość. Pewnego dnia, gdy Meryl siedziała bezczynnie w jego mieszkaniu, zaproponował jej małżeństwo. Zdawał sobie sprawę, że ma niewielkie szanse, więc nie przejmował się konwenansami: nie ukląkł, nie miał pierścionka. Ale był szczery.

– Sądzę, że moglibyśmy zrobić razem wiele wspaniałych rzeczy – powiedział.

Przez chwilę o tym rozmawiali i żartowali. W końcu rozmowa zeszła na inny temat. Meryl nie powiedziała ani tak, ani nie, co w zasadzie było równoznaczne z odmową. Alan wiedział, że w odróżnieniu od niego nie traktuje ich związku poważnie. Phil wciąż pozostawał na horyzoncie, a zresztą Meryl nie była gotowa się ustatkować.

W lutym Bobby Lewis podzielił ich rocznik na dwie części: jedna połowa miała pracować nad *Balkonem* Jeana Geneta, a druga nad *Ostatnią analizą* Saula Bellowa. Mery została obsadzona w roli Dziewczyny w *Balkonie*. Była to mała perwersyjna rola, do której Meryl musiała się ubierać w gorset, sznurowane buty i siatkowe pończochy oraz związywać włosy w kucyk. Alan otrzymał główną rolę w *Ostatniej analizie*, napisaną z myślą o Zero Mostelu (który odrzucił ją na rzecz *Skrzypka na dachu*). Ten wybór rozdrażnił Alana, który był młodym mężczyzną, a nie korpulentnym błaznem.

Nerwy, podobnie jak u Meryl, odbiły się na jego zdrowiu. Odwodnił się i Meryl musiała go zabrać do uczelnianego szpitala. Po kilku dniach odpoczynku wrócił i zdążył wystąpić w przedstawieniu. Znajomi zebrali

się za kulisami i pogratulowali mu dokonania niemożliwego, ale jednocześnie donieśli, że Bobby Lewis wyszedł w czasie antraktu. Rosenberg był wściekły. Podczas następnych zajęć Lewis szczegółowo skrytykował pierwszy akt. Kiedy zaczął się dzielić bardziej ogólnymi uwagami dotyczącymi drugiego aktu, Alan podniósł rękę.

– Przepraszam, ale słyszałem, że wyszedłeś po pierwszym akcie. Dlaczego więc komentujesz drugi akt?

Lewis się przyznał. Nie podobało mu się, dokąd zmierza sztuka.

Alan poczerwieniał na twarzy.

– Bobby, wszyscy słono zapłaciliśmy, żeby chodzić do tej szkoły. Jeśli nie podobało ci się, w jaki sposób kieruje nami jeden ze studentów reżyserii, to może powinieneś zostać i obejrzeć przedstawienie do końca. Może przydałaby nam się twoja pomoc!

Wzburzony, opuścił salę, udał się do Howarda Steina i oznajmił mu, że wycofuje się z programu. Dwa dni później spakował wszystkie swoje rzeczy. Nie miał czasu na pożegnania, nawet z Meryl. Wiedział jednak, że konflikt z Lewisem to tylko przykrywka. Gdyby Meryl przyjęła jego oświadczyny, mógłby wytrzymać presję, konflikty charakterów i inne bzdury. Bez niej nie widział w tym sensu.

„Tak naprawdę uciekałem przed nią i przed tym, co do niej czułem”.

Z rocznika ubyła dwójka studentów.

Wiosenny sezon w teatrze Yale zakończył się rechotem. Podczas pobytu w Londynie Brustein poprosił reżysera z Broadwayu Burta Shevelove’a o wystawienie musicalu na podstawie *Żab* Arystofanesa w basenie na sali gimnastycznej Payne Whitney. Przedstawienie miało być frywolną posezonową zabawą i okazją do szybkiego zarobku dla uczelnianego teatru.

Do skomponowania piosenek Shevelove zatrudnił Stephena Sondheima, z którym napisał *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* [Coś zabawnego wydarzyło się w drodze do forum]. W wieku

czterdziestu czterech lat Sondheim był w połowie pracy nad serią przełomowych musicali, w tym *Company* [Towarzystwo] i *Follies* [Rewia]. Razem z Sondheimem do zespołu dołączył jego aranżer Jonathan Tunick, a z nim cała orkiestra. Wkrótce posezonowa zabawa zmieniła się w wodną ekstrawagancję, w której wzięło udział dwudziestu jeden pływaków w kostiumach żab i siatkowych ochraniaczach na genitalia, zwerbowanych z drużyny pływackiej Yale.

Żeby skompletować chór, Brustein wykorzystał wszystkich studentów teatru, jakich udało mu się znaleźć, wliczając w to Christophera Duranga, Sigourney Weaver i Meryl Streep. Nikt nie był pewien, co się dzieje. „Pamiętam, że weszłam do basenu, zbliżyłam się do Chrisa Duranga i spytałam go, co my właściwie robimy", wspominała Kate McGregor-Stewart. „Odpowiedział, że nie wie". Znudzeni i rozbawieni, członkowie chóru żartowali, że wrzucą Sondheima do basenu. Ralph Redpath, grający Ernesta Hemingwaya w *Idiotach Karamazow*, namówił Meryl, żeby nauczyła go pływać motylkiem.

Sondheim, który uważał to wszystko za przerażająco nieprofesjonalne[50], postrzegał Brusteina jako akademickiego szydercę bez talentu producenckiego. (Na tę ocenę wpłynął również fakt, że Brustein publikował krytyczne opinie o pracy Sondheima). Brustein tymczasem był zaszokowany przepychem, w jaki obrosło przedstawienie, i barwną kompanią aktorów o wybujałym ego rodem z Broadwayu. Gdy pewnego dnia podczas próby publicznie podziękował załodze za ciężką pracę, Sondheim wyrzucił mu, że zapomniał podziękować muzykom. Jakby tego było mało, akustyka na basenie była fatalna, tak że Sondheim wzbogacił pierwszą piosenkę o dodatkowy wers: „Echo czasem rozbrzmiewa całymi dniami... dniami... dniami... dniami..."[51].

W dniu premiery do New Haven ściągnęła broadwayowska śmietanka – w tym Leonard Bernstein i Harold Price – witająca się cmoknięciami na odległość i sprzeczająca o miejsca. Sondheim z niezadowoleniem stwierdził, że Brustein zaprosił nowojorskich krytyków, wśród nich

Mela Gussowa z „Timesa”, który przychylnie określił przestawienie mianem „barwnego hitu rodem ze studia MGM”[52]. Gdyby skupił uwagę na trybunach po lewej stronie, zauważyłby smukłą blondynkę w stroju greckiej muzy, która po raz ostatni w życiu miała się zadowolić rolą w chórze.

Pomimo entuzjastycznych recenzji *Żaby* spotkały się też z krytyką. Pewien neurolog ze szkoły medycznej wysłał do Brusteina wściekły list, narzekając, że „skąpe” kostiumy pływaków odsłaniały ich tyłki. Brustein odpisał: „Ogarnięty oburzeniem i zażenowaniem z powodu nagich pośladków pływaków najwyraźniej nie zauważył Pan, że w przedstawieniu pojawiła się także obnażona pierś jednej z aktorek. Mimo że wyraźnie bardziej interesują Pana męskie tyłki niż kobiece biusty, mam nadzieję, że zgodzi się Pan, iż w erze równych praw to przeoczenie stanowi obrazę dla przeciwnej płci”. Tymczasem Centrum Wyzwolenia Kobiet z New Haven skarżyło się, że w przedstawieniu traktuje się kobiety jako „obiekty seksualne”. Brustein ripostował: „Winszuję tej znakomitej satyry na brak poczucia humoru u przedstawicieli ekstremistycznych ruchów społecznych”.

Ten kpiący ton brał się z opinii Brusteina o drugiej fali feminizmu. Najczęściej okazywał temu ruchowi pogardę. Kiedy czasopismo „Ms.” wysłało mu ankietę zawierającą takie pytania jak: „Jak wiele przedstawień o kobietach wystawiono w Pańskim teatrze?” albo „Ile sztuk w Pańskim teatrze napisały lub wystawiły kobiety?”[53], Brustein odesłał własną, szyderczą ankietę: „Ile artykułów napisanych przez mężczyzn lub o mężczyznach opublikowało czasopismo?”, „Ilu redaktorów jest mężczyznami?”.

Pogardliwe podejście Brusteina komplikowało życie Wendy Wasserstein, studentki pierwszego roku dramatopisarstwa, która przybyła na uczelnię jesienią 1973 roku. Wasserstein, Żydówka z brooklińskiej klasy średniej, miała kręcone włosy, była atrakcyjnie pulchna i wylewna. Wcześniej studiowała historię w Mount Holyoke i chciała pisać sztuki o życiu kobiet, jednak jej żartobliwy,

naturalistyczny styl nie pasował do awangardowych ideałów Brusteina. Otwarcie kwestionował jej obecność w szkole, nazywając jej dzieła „niedojrzałymi”, mimo że bezwstydnie niedojrzałe sztuki Christophera Duranga należały do jego ulubionych. Na zajęciach Wendy radziła sobie niewiele lepiej. Podczas pierwszego czytania tekstu, na podstawie którego miała kiedyś powstać sztuka *Niezwykłe kobiety... i inni*, jeden z mężczyzn poskarżył się: „W ogóle nie czuję tych babskich klimatów”[54].

Wendy ukrywała swoją niepewność – dotyczącą zarówno figury, jak i talentu – pod maską dziewczęcego chichotu. Chociaż jej matka dzwoniła do niej codziennie o siódmej rano spytać, czy już znalazła męża, Wendy zaniedbywała higienę osobistą, chodząc całymi tygodniami w tej samej aksamitnej sukience z różą wyhaftowaną na piersi. Podobnie jak Sigourney nie miała ochoty (ani nie potrafiła) ubierać się zgodnie z oczekiwaniami innych.

Najlepiej czuła się w towarzystwie gejów, na przykład Chrisa, z którym od razu znalazła wspólny język. Chodzili razem na seminarium pisarskie, gdzie Chris zauważył, że Wendy z trudem skupia się na zajęciach. „Wyglądasz na tak znudzoną, że pewnie jesteś bardzo bystra”, powiedział jej potem. (Kilkadziesiąt lat później umieściła ten tekst w swojej sztuce *The Heidi Chronicles*, która przyniosła jej Nagrodę Pulitzera). Zaczęli sobie opowiadać o swoich popapranych rodzinach. „Miała w sobie smutek, ale wtedy tego nie dostrzegałem”, powiedział Durang.

Kobiety czuły się niespokojne w jej towarzystwie, gdyż nosiła na widoku wszystko, czego bały się w sobie. „Coś w Wendy mnie przerażało”, zdradziła Sigourney jej biografowi. „Wyczuwałam w niej bardziej obnażoną wersję mojej własnej słabości”[55].

Meryl była jedną z kobiet, jakich Wendy od zawsze unikała: wysoką, szczupłą, jasnowłosą sziksą, boginią pewnie kroczącą przez życie. Nie ufała takim kobietom i sądziła, że one także nie chcą z nią mieć nic wspólnego. Jednak Meryl była serdeczna, a Wendy później umieściła ją

na ósmym miejscu swojej listy „Idealnych kobiet, z którymi da się wytrzymać”. „Ona nigdy nie poda ci zatrutego jabłka. Meryl po prostu zajmuje się swoimi sprawami”[56], pisała.

Podczas zajęć w pracowni kostiumowej, na które musieli uczęszczać wszyscy studenci teatru, Meryl i Wendy naprawiały sukienki i nawzajem się rozśmieszały. Ale w śmiechu Wendy było coś, co zbijało Meryl z tropu: nie brzmiał szczerze, tylko sprawiał wrażenie wymuszonej reakcji na wylewność innych ludzi. „Zawsze uważałam ją za samotną”, wspominała Meryl. „Tym bardziej, im weselej się zachowywała i im chętniej się uśmiechała”[57].

Meryl została w New Haven, żeby wziąć udział w inauguracyjnym sezonie Letniego Kabaretu[58], posezonowego projektu studenckiego teatru. Ci, co zostali, wystawili (niemal bez prób) dziesięć spektakli w ciągu dziesięciu tygodni. W jednym tygodniu Meryl wcieliła się w lady Cynthię Muldoon w *The Real Inspector Hound* [Prawdziwy inspektor Hound] Toma Stopparda. W kolejnym została Beatrice w *Wiele hałasu o nic*, a następnie zgorzkniałą siostrą w *The Marriage of Bette & Boo* [Małżeństwo Bette i Boo] Duranga, dla której potrzeb salę Kabaretu przekształcono w „kościół katolicki i salę do bingo pod wezwaniem Naszej Pani Nieustającego Cierpienia”. Na kostiumy złożyły się wszelkie łachy, jakie William Ivey Long znalazł w teatrze, a scenografia trzymała się na ślinie i szczęściu. Przed przedstawieniem *Dracula Lives* [Dracula żyje] w maszynie do dymu zabrakło paliwa, więc zespół zastąpił je olejem mineralnym z drogerii, przez co cały teatr zamienił się w tłuste, cuchnące bagno.

Bez klimatyzacji w Kabarecie panował potworny upał. Mimo wszystko niektórzy członkowie zespołu pomieszkiwali nielegalnie na drugim piętrze, dopóki nie wyrzuciła ich uczelniana policja. W soboty w swoim mieszkaniu Meryl przyrządzała dla wszystkich francuskie tosty. Przed przedstawieniami częstowała kolegów sernikiem i gazowanymi napojami, przedtem dyskretnie zgarniając karaluchy z talerzy. Potem do późna sprzątali przed następnym dniem.

Przesiadywali w swoim ulubionym pubie przy Chapel Street, a gdy chcieli kogoś obgadać, rozglądali się i sprawdzali, kto znajduje się w zasięgu słuchu.

W jednym tygodniu byli tak wyczerpani, że postanowili wystawić coś całkowicie improwizowanego. Skutkiem była wojenna parodia *The 1940's Radio Hour* [Radiowa godzina w latach czterdziestych]. Ubrani w filcowe kapelusze i futrzane płaszcze (od których o mało nie dostali udaru z gorąca), na bieżąco wymyślali kolejne części spektaklu, mówiąc do klasycznych radiowych mikrofonów i posypując sobie głowy pokruszonym styropianem udającym śnieg. Meryl zaśpiewała standard z 1938 roku *You Go To My Head*. „Kiedy się tego słuchało, można było się rozpłynąć", powiedział Walt Jones, który w końcu wystawił to przedstawienie na Broadwayu, tym razem bez Meryl. Już drugiego wieczoru kolejka do kasy sięgała sąsiedniej ulicy. Nikt nie wiedział, jakim cudem wieści tak szybko się rozniosły.

Pośród tych igraszek Mary spoglądała w przyszłość. Bobby Lewis nie nauczył jej zbyt wiele o aktorstwie, ale znalazł jej agentkę w nowo utworzonej agencji aktorskiej ICM: Sheilę Robinson, jedną z nielicznych czarnoskórych przedstawicielek firmy. Tymczasem, dzięki Alvinowi Epsteinowi, aktorowi weteranowi z uczelnianego teatru, Meryl dostała pierwsze profesjonalne zlecenie dubbingu. Małżeństwo animatorów, John i Faith Hubleyowie, stworzyło adaptację teorii Erika Eriksona, dotyczącej ośmiu etapów rozwoju psychospołecznego, w postaci serii rysunkowych scenek pod tytułem *Everybody Rides the Carousel* [Wszyscy jeżdżą na karuzeli]. Meryl i jej kolega z roku, Chuck Levin, zostali zatrudnieni do etapu szóstego: „Wczesna dorosłość".

Oboje pojechali do studia nagraniowego w Nowym Jorku, gdzie pokazano im planszę z zarysem fabuły i poproszono o podłożenie głosów do sceny ukazującej konflikt „intymności z oddaleniem". Zaimprowizowali uroczą siedmiominutową scenkę między młodą parą na łódce. Kiedy mężczyzna wbija sobie drzazgę, kobieta delikatnie usuwa ją agrafką. Gdy się od siebie odsuwają, ich twarze zmieniają się

w dwustronne maski. Zastanawiają się, każde z osobna: czy będą razem za dwa lata? To samo pytanie z pewnością rozbrzmiewało w umyśle Meryl, gdy zestawiała swoje ambicje z zalotami takich facetów jak Alan czy Phil.

Podczas innej wycieczki do Nowego Jorku Meryl obejrzała koncert Lizy Minnelli w teatrze Winter Garden. Jej „bezkompromisowy i śmiały”[59] występ, który bił na głowę to, czym zajmowali się podczas warsztatów, skłonił Meryl do przemyślenia swoich założeń dotyczących aktorstwa.

„Gdyby nie chronił mnie tekst sztuki, chyba bym umarła”, przyznała później. „Ale nauczyłam się czegoś, obserwując Lizę Minnelli. Pierwszymi etapami aktorstwa są spotkanie z widzem i mówienie mu prawdy. Trzeba wykonać olbrzymi krok, aby zrozumieć, jak ważne są geniusz, wigor i emocje. Sam występ to tylko końcowy szlif. Sposób na zaciekawienie publiczności twoją postacią”[60].

Na trzecim roku Meryl dołączyła do teatru Yale jako członek zespołu i uzyskała legitymację Związku Aktorów. Brustein, zdając już sobie sprawę z jej talentu, obsadził ją w pierwszym przedstawieniu sezonu, adaptacji *Biesów* Dostojewskiego, która miała zostać wyreżyserowana przez polskiego filmowca Andrzeja Wajdę. Do roli Stawrogina zaangażował młodego muskularnego aktora Christophera Lloyda.

Wajda porozumiewał się z pomocą tłumacza, więc nikt nie był pewien, jak wiele rozumie po angielsku. Jednak był zachwycony Meryl i Christopherem Lloydem, a nawet dodał specjalnie dla nich nowe partie dialogów. Powiedział Feingoldowi, kierownikowi literackiemu teatru Yale:

– W Krakowie wyciąłem tę scenę, ale tutaj znów ją dodałem, ponieważ pańscy aktorzy są znacznie lepsi.[61]

Razem z Wajdą przyjechała polska gwiazda filmowa Elżbieta Czyżewska[62], która została wyrzutkiem z własnej ojczyzny, po tym jak jej męża, amerykańskiego dziennikarza Davida Halberstama, usunięto

z Polski za krytykę komunistycznego reżimu. Czyżewska miała niekonwencjonalny styl pracy, fascynujący Meryl. Na zakończenie pierwszego aktu sunęła przez scenę, wrzeszcząc na Lloyda: „Antychryst! Antychryst!”, z wściekłością, od której trząsł się cały teatr.

Znaczenie spotkania Meryl z Czyżewską ujawniło się dopiero po latach. Kiedy przyjaciel Brusteina, William Styron, pisał swoją powieść *Wybór Zofii*, wzorował się na polskiej mowie Czyżewskiej. Kilka lat później, gdy Meryl wcieliła się w rolę Zofii, jej koledzy z Yale zauważyli coś dziwnego: zarówno u Styrona, jak i w aktorstwie Streep dawało się dostrzec Czyżewską, a przynajmniej niektóre aspekty jej osoby.

Po Dostojewskim teatr wziął na warsztat jego parodię, wystawiając na głównej scenie *Idiotów Karamazow*. Meryl ponownie wcieliła się w rolę Constance Garnett – tym razem wolna od wskazówek Toma Haasa[63], którego Brustein odsunął za namową części studentów. Mimo wszystko próby przebiegały w nerwowej atmosferze. Christopher Durang i Albert Innaurato, psotni Tweedledum i Tweedledee szkoły aktorskiej Yale, oddalili się od siebie. Powodem była Wendy Wasserstein.

Zauroczenie Wendy Chrisem nie podobało się Albertowi – czuł, że odstawiono go na boczny tor. Widział, jak Wendy czeka na Chrisa po zajęciach niczym zakochana uczennica, która obszczekuje niewłaściwe drzewo. Albert uważał, że Wendy „zatruła” jego przyjaciela, wykorzystując jego obawy. „Kiedy nienawidzisz siebie i nagle pojawia się ktoś, kto cię kocha właśnie za to, czego w sobie nie znosisz, trudno jest pozostać obojętnym”, powiedział później.

Brustein rządził się na próbach, irytując obsadę. Nawet w obecności Chrisa, grającego Aloszę, Brustein zmieniał tekst. Chris był tak zestresowany, że dostał wysypki na piersi. Gdy Linda Atkinson, która grała panią Karamazow, zaprotestowała przeciwko wycięciu jednej z jej kwestii, Brustein zawołał:

– Możesz się wynosić z mojej szkoły!

– Dobrze – odkrzyknęła ze sceny. (Sporna kwestia brzmiała: „Tak”). [64]

Nawet łagodny William Ivey Long, zajmujący się kostiumami, został doprowadzony na skraj wytrzymałości. Zaprojektował znoszoną purporoworóżową sukienkę z czarną koronką dla prostytutki Gruszeńki.

– Miała być dziwką, a wygląda jak księżna! – sprzeciwił się Brustein.

– Ależ panie dziekanie...

– Zmień ją![65]

Kiedy Brustein odchodził, William nie zdołał się powstrzymać i zawołał:

– Pierdol się, Bob!

Brustein obrócił się i uśmiechnął jak kot z Cheshire.

Meryl tymczasem musiała odtworzyć komediową magię z poprzedniego roku, tym razem w znacznie większej przestrzeni. Scena była stromo nachylona, więc Meryl stale musiała uważać, żeby jej wózek się nie stoczył. Pewnego wieczoru Durang ją złapał, bo nieomal wpadła na pierwszy rząd. Mimo wszystko uwielbiała grać na wózku. „Jesteś ograniczony, a to cię wyzwala”[66].

Do teatru ściągnęła widownia spoza szkoły, wliczając krytyków ze wszystkich pobliskich gazet. Zwariowana Constance Garnett zdecydowanie przejęła kontrolę nad sztuką i sprawiła, że Meryl została zauważona. Na łamach „Stratford News” i „Hartford Courant” ukazały się entuzjastyczne recenzje. Nawet Mel Gussow z „New York Timesa” zwrócił na nią uwagę: „Prawdziwą gwiazdą jest Meryl Streep w roli tłumaczki Constance Garnett, zwariowanej starej wiedźmy (sama sztuka również jest zwariowana) na wózku inwalidzkim. Towarzyszy jej lokaj Ernest, który ostatecznie strzela sobie w łeb”[67].

Jeśli Brustein dotychczas miał jakieś wątpliwości, to teraz się ich pozbył: Meryl była jego tajną bronią. Do końca sezonu miała się już liczyć tylko Streep, cały czas, czy jej się to podobało, czy nie.

Trudno być wyrzutkiem, ale czasami równie trudno grać rolę gwiazdy. Wendy i Sigourney wiedziały, jakie to uczucie być w cieniu, przynajmniej podczas współpracy z Brusteinem. Meryl znalazła się po drugiej stronie, jako główna aktorka w zawodowym zespole. W sezonie 1974/75 występowała w sześciu na siedem spektakli w teatrze Yale. Była nieszczęśliwa.

Pod kierownictwem Bobby'ego Lewisa wydział aktorstwa stawał się coraz bardziej podzielony. Studenci drugiego roku zbuntowali się, gdy dziekan zwolnił trzech nauczycieli. Jeden ze studentów zaproponował, żeby to Lewisa zaprosić na casting. Studenci byli naburmuszeni albo opuszczali zajęcia. Kiedy Lewis wywiesił kartkę z przypomnieniem, że obecność na zajęciach jest obowiązkowa, ktoś ją zerwał. Ze względu na wyczerpujący harmonogram prób w uczelnianym teatrze Meryl również opuszczała zajęcia, jednak Lewis nie udzielił jej reprymendy. To na Brusteinie spoczął „nieprzyjemny obowiązek"[68] wezwania Meryl do swojego gabinetu i przypomnienia jej, że musi regularnie uczęszczać na zajęcia, jeśli chce uzyskać dyplom.

Łączenie pracy nad kilkoma rolami było bardzo trudne. Meryl występowała w satyrze na opery mydlane zatytułowanej *The Shaft of Love* [Strzała miłości]. Pewnego wieczoru Norma Brustein – żona dziekana, która grała jej psychiatrę – zapomniała wejść na scenę. Żeby zyskać na czasie, Meryl kręciła się po gabinecie, oglądając rekwizyty. Wreszcie popatrzyła na tablicę z testem Rorschacha wiszącą na ścianie i udając, że jej bohaterka dostrzega w nim jakąś głęboką, straszliwą prawdę, wybuchła płaczem.

W musicalu *Happy End* Brechta i Weilla Meryl była częścią zespołu. Miała tylko jedną kwestię, wrzeszczała: „Gdzie jest Lillian?", przekrzykując gwar tłumu. „Intensywność tego momentu zawsze zwalała ludzi z nóg", opowiadał Feingold. Pewnego dnia sopranistka ze szkoły muzycznej wcielająca się w rolę Lillian straciła głos. Meryl zajęła jej miejsce, chociaż miała zaledwie jedno popołudnie na próby. Nie mogła odpocząć, a do tego dostała główną rolę. W dniu jej debiutu

Brustein zasiadł w pierwszym rzędzie, ubrany w jaskrawoczerwony krawat.[69] Podczas antraktu Meryl przekazała mu pilną wiadomość: czerwony krawat ją denerwuje, więc Brustein musi się go pozbyć, jeśli chce, aby wytrwała do końca.

Jeszcze bardziej stresująca była praca nad *Ojcem* Strindberga, w którym grał Rip Torn. Meryl wcielała się w rolę jego córki Berthy. Torn był nieobliczalny; tak głęboko wchodził w swoją rolę, że pozostali aktorzy stale pracowali w atmosferze strachu. Przerywał próby, żeby zadręczać wszystkich uwagami dotyczącymi jakiegoś drobnego elementu kostiumu albo rekwizytu. Podczas próby technicznej oznajmił, że chce, aby jego postać zniszczyła drzwi na scenie. Wyrwał je z zawiasów, po czym oświadczył:

– Muszą być bardziej wytrzymałe. To za łatwe.[70]

Elżbieta Czyżewska grała jego żonę, a Torn „traktował ją poza sceną z taką samą okrutną pogardą jak podczas spektaklu”[71], wspominał Brustein.

– Zależy ci wyłącznie na tym, żeby recenzenci z „New York Timesa” włazili ci w dupę – twierdził, na co ona odpowiadała:

– Skoro tobie tak zależy na tej sztuce, to dlaczego, do cholery, nie możesz się nauczyć swoich kwestii?[72]

Meryl tkwiła w samym środku ich konfliktu.

Jeden ze studentów dramatopisarstwa, który prowadził rejestr prób[73], uchwycił to zamieszanie. Wpis z 1 lutego: „Torn wszystkich przeraża, gdy prawie wyrzuca Elybietę [sic] przez okno”. 12 lutego: „Torn rozpoczyna swoją scenę z Elybietą w akcie II, rzucając ją na podłogę”. 19 lutego: „Torn skupiony na pistoletach. Uważa, że kapitan nie powinien mieć kolekcji starych pistoletów”. O Meryl napisał, że „ma problemy z Berthą, ponieważ sądzi, całkiem słusznie, że chociaż Bertha jest nastolatką, jej kwestie pasują do znacznie młodszego dziecka”.

Tymczasem status Meryl w teatrze niekorzystnie wpływał na jej relacje z kolegami. Dziewczyny na jej roku harowały całymi latami,

czekając na swoją szansę wystąpienia na scenie uczelnianego teatru, a teraz Meryl dostawała role we wszystkich przedstawieniach. Chociaż nie mogły jej odmówić talentu, czuły się zniechęcone. Jedna z aktorek poszła nawet do Kingmana Brewstera, rektora Yale, i oznajmiła: „Ludzie płacą za naukę w tej szkole, a nie mają okazji grać”.

Na koniec jesiennego semestru Kabaret ponownie wystawił bożonarodzeniowe przedstawienie. Ty razem Meryl zakpiła ze swojej wszechobecności, śpiewając żartobliwą wersję piosenki *Lonely at the Top* Randy’ego Newmana. „Ludzi w sali przeszły ciarki po plecach”, wspominał Walt Jones. „Była zimna jak lód”. Meryl znów znalazła się na platformie podczas zjazdu absolwentów, wyobcowana za sprawą swojego sukcesu.

„Konkurencja na wydziale aktorstwa była bardzo męcząca”, przyznała. „O każdą rolę rywalizowałam ze swoimi przyjaciółmi. Nie stosowano się do zasad egalitaryzmu. Każdy student reżyserii i dramatopisarstwa mógł samodzielnie skompletować obsadę do swojego projektu na ostatnim roku, dlatego jedni byli obsadzani wielokrotnie, a inni w ogóle. To nie było sprawiedliwe. Zupełnie jak w prawdziwym świecie”[74].

To, że sama znalazła się na uprzywilejowanej pozycji, wcale nie ułatwiało jej radzenia sobie z presją. „Doprowadzało mnie to do szału. Nie chodziło o to, że nie dostawałam ról, bo dostawałam je raz za razem. Czułam się jednak winna. Miałam wrażenie, że odbieram coś ludziom, których znam, swoim przyjaciołom. Byłam na stypendium, a niektórzy ludzie zapłacili mnóstwo pieniędzy, żeby chodzić do tej szkoły”.

Była wyczerpana. Jej partner był niezrównoważony. Nauczyciel aktorstwa ją cenzurował. Od stresu żołądek wywracał jej się na lewą stronę. A koledzy z roku mieli jej za złe, że tak dużo czasu spędza na scenie, chociaż nie miała na to żadnego wpływu.

W końcu poszła do gabinetu Brusteina.

– Nie radzę sobie z presją. Chciałabym zostać zwolniona z części zobowiązań.

– Cóż, mógłbym cię zawiesić – odrzekł Brustein.[75]

To była groźba, a nie kompromis. Meryl nie chciała, by wyrzucono ją ze szkoły.

Obsadzono ją w roli Heleny w *Śnie nocy letniej*, ostatniej sztuce sezonu. Czy mogłaby zrezygnować? Brustein pobladł, gdyż wiedział, że Meryl idealnie nadaje się do tej roli. Zaproponował, aby zagrała Helenę, ale pozwoliła swojej dublerce zastąpić ją w *Ojcu*.

– To niemożliwe! – odparła Meryl. – Rip nigdy by się na to nie zgodził. On naprawdę uważa, że jestem jego córką. Gdyby ktoś mnie zastąpił, nawet gdybyś go o tym uprzedził, przerwałby przedstawienie i spytał, gdzie jest Bertha.[76]

Znaleźli się w impasie. Meryl wyszła z gabinetu, wciąż obłożona rolami aż do końca sezonu.

Zrozpaczona, udała się do uczelnianego psychiatry, od którego usłyszała:

– Wiesz co? Kończysz studia za jedenaście tygodni i już nigdy nie będziesz musiała rywalizować z pięcioma kobietami. Będziesz rywalizowała z pięcioma tysiącami kobiet i poczujesz ulgę. Będzie lepiej albo gorzej, ale na pewno inaczej.[77]

To było długie jedenaście tygodni, a w szkole panowała coraz bardziej nienawistna atmosfera. W Boże Narodzenie Bobby Lewis miał zawał, do czego przyczynił się stres związany z kierowaniem wydziałem aktorstwa. Poprosił Normę Brustein, swoją asystentkę, żeby go zastąpiła. Studenci drugiego roku nie posiadali się z wściekłości, że nikt nie uzgodnił z nimi zatrudnienia żony dziekana jako ich nauczycielki. Wysłali telegram do przykutego do łóżka Lewisa, wyrażając swoje „zaskoczenie” i „rozczarowanie”[78]. Nagłówek w „Yale Daily News” głosił: *Konflikty wstrząsają szkołą teatralną*.

Brustein miał tego dosyć. „Zawiść i złośliwość kwitły w szkole”[79], pisał. „Chyba wolałbym rewolucję”. Zebrał wszystkich studentów drugiego roku w Teatrze Eksperymentalnym i rozdał im formularze

rezygnacji z nauki. Poinformował, że jeśli ktoś jest niezadowolony, może wypełnić dokumenty i odejść ze szkoły. Nikt nie skorzystał z propozycji.

Nikogo nie obchodziło, że Brustein był – jak sam się określał – „Czyngis-chanem zaprowadzającym stalinowską dyktaturę”[80]. Musiał kierować szkołą. Rozważał rezygnację lub rozwiązanie całego programu, ale Norma darła jego listy rezygnacyjne. Podczas święta Paschy zaprosił Meryl i Chucka Levina na wieczerzę sederową i omówił z nimi problemy, które pojawiły się na wydziale aktorstwa, wyraźnie wyróżniając ich jako zaufanych studentów.

Meryl pozostała jeszcze jedna sztuka: *Sen nocy letniej* z Christopherem Lloydem w roli Oberona. Pomimo wyczerpania, nie mogła się oprzeć zagraniu Heleny: pięknej, ale szalonej, niedorzecznej, a zarazem melancholijnej. Reżyser Alvin Epstein w romantycznej wizji łączył tekst Szekspira z muzyką Henry’ego Purcella z *The Fairy Queen* [Królowej wróżek]. W skład scenografii wchodził olbrzymi połyskujący księżyc zrobiony z prażonej kukurydzy, a sprzeczający się kochankowie – Helena, Hermia, Demetriusz i Lizander – w miarę trwania przedstawienia mieli pozbywać się kostiumów, jakby wtapiając się w leśną scenerię.

Epstein bezustannie kłócił się z dyrygentem Ottonem-Wernerem Muellerem, przez co nie miał czasu skupiać się na kochankach. To martwiło czworo aktorów, którzy musieli sobie poradzić z najbardziej złożonymi scenami komediowymi, jakie pojawiają się u Szekspira. „Alvin nigdy nie reżyserował scen”, skarżył się Steve Rowe, grający Demetriusza. „Zawsze kazał nam iść razem do jakiegoś pokoju i samodzielnie wszystko dopracować. Tak też robiliśmy. Potem wracaliśmy i pokazywaliśmy mu efekt. A on mówił na przykład: «No, coś z tego będzie, ale na razie wyglądacie jak świnie w pomyjach. Idźcie jeszcze trochę nad tym popracować!»”.

Robert Marx, student dramaturgii, którego przydzielono do pracy nad spektaklem, odnotował tę atmosferę rosnącego niepokoju w swoich

zapiskach.[81] 21 kwietnia 1975: „kochankowie chcą więcej czasu podczas prób – napięty harmonogram doprowadził do niespójności w opisie postaci... to skutkuje ostrą dyskusją z Alvinem... ogólne poczucie bezcelowości poprzedzających próby pogadanek o sztuce... aktorzy: zbyt wiele scen pozostaje dla nich niejasnych”.

29 kwietnia: „wieczór: zaplanowana próba całości odwołana... sprzeczka z Ottonem: uważa, że miał za mało czasu na przygotowanie muzyki i zintegrowanie jej ze spektaklem... Alvin chce wykorzystać zyskany czas na przećwiczenie scen chóru... orkiestra wcześniej zwolniona... Otto grozi, że zrezygnuje, ale tego nie robi... Próba poświęcona chórowi”.

6 maja: „pierwsza próba całości z muzyką na żywo... Chór porusza się jak wcielona śmierć – nie dysponują żadną swobodą gestu ani postawy (poza tym kostiumy źle na nich leżą); wymowa szwankuje; soliści niemal bez wyjątku fałszują... wciąż nie wiadomo, jak muzyka dopasuje się do tekstu... kostiumy leśnych duchów wyglądają niezgrabnie, a nie ekstrawagancko – duże sceny z ich udziałem mają wiktoriański klimat... Meryl Streep (Helena) znakomicie radzi sobie z melorecytacją, ale wydaje się zbyt piękna do tej roli; powinna grać Hermię”.

Do 9 maja – wieczoru premiery – wszystko jakoś się poukładało: „entuzjastyczna publiczność... wszystko łączy się w całość: wiejska scenografia, kochankowie, bitwy, leśne duchy... płynne przejścia, chociaż przedstawienie i tak trwa ponad trzy godziny... chór porusza się nieco lepiej; orkiestra gra w miarę czysto... kilka wątpliwości wśród widzów, czy wystarczająco skupiono się na intelektualnym wydźwięku sztuki; także kilka uwag co do wykorzystania muzyki... ogólna ocena – sukces”.

Niemal wszyscy podzielali tę opinię. Brustein nazwał przedstawienie „kulminacją wszystkiego, co osiągnął”[82]. Linda Atkinson, grająca Puka, powiedziała, że „wystartowało jak latający dywan”. Mel Gussow z „Timesa” uznał je za „zapadające w pamięć” i „pełne blasku”, chociaż dodał, że „nieco gorzej wypadają nieszczęśliwi kochankowie. Nie licząc

Meryl Streep (która niewątpliwie jest jedną z najbardziej wszechstronnych aktorek w zespole z Yale) w roli Heleny, są oni niewystarczająco weseli”[83].

Poszła fama, że *Sen nocy letniej* to najzabawniejsze przedstawienie w New Haven, a zwłaszcza scena między „Pyramem i Tysbe”, w której prym wiódł przyjaciel Meryl, Joe „Grifo” Grifasi w roli Dudki. Widzowie tłoczyli się, aby ją obejrzeć. „Kierownik teatru musiał wypraszać ludzi, ponieważ jako emerytowany strażak nie mógł pozwolić na powstanie zagrożenia pożarowego”, wspominał Feingold. Meryl jako Helena była niezdarną i rozchwianą kobietą, niezdającą sobie sprawy ze swojego olśniewającego piękna. W tych refleksyjnych nastrojach powitano 30 kwietnia, gdy upadł Sajgon i skończyła się wojna w Wietnamie, a wraz z nią koszmarny rozdział w historii kraju. Na uczelni, ożywionej oszałamiającym sukcesem *Snu*, wyczuwało się spóźnioną ulgę.

Zbliżając się do końca studiów, Meryl przeanalizowała swoje doświadczenia z Yale. Czego dokładnie się tam nauczyła? Nie odbyła żadnego spójnego szkolenia, jedynie poznała mieszankę rozmaitych technik. „Tego rodzaju eklektyczna edukacja jest bezcenna, ale na zasadzie sprzeciwu”, powiedziała później. „Przez większość czasu myślisz, że zrobiłbyś coś inaczej, a ten facet gada bzdury, i w ten sposób budujesz swoje przekonania. Mimo wszystko w ciągu tych lat stałam się zmęczona, szalona i nerwowa. Ciągle wymiotowałam”[84].

Miała agentkę w Nowym Jorku i opanowała różnorodne teatralne style, co według Brusteina czyniło z niej idealną kandydatkę do stałego angażu w teatrze. Odebrała też kilka mroczniejszych lekcji. Ból bycia niazauważoną pomimo osiągnięć. Gorycz rywalizacji, nawet zakończonej wygraną. Nauczyła się, jak ulegać potężnym ludziom i pozwalać okradać się z wpływów.

Poza tym nauczyła się, że jest dobra. Bardzo dobra.

Brustein błagał ją, żeby została w zespole po ukończeniu studiów. Wiedział, na kogo trafił, i nie chciał, żeby poświęciła swój talent dla

czegoś tak banalnego jak gwiazdorstwo. Trzy dni po swoich dwudziestych szóstych urodzinach Meryl napisała do Brusteina, przepraszając, że tak długo się namyślała. „Teatr Yale jest moim domem. Nie jestem niewdzięczna i zdaję sobie sprawę, że zawdzięczam Państwu szansę oraz zachętę, które stanowią podstawę mojej pewności siebie i oddania teatrowi. Jednakże w tej chwili całą sobą pragnę wypróbować to, czego nauczyłam się w New Haven, poza New Haven. Muszę sprawdzić, jak to jest”[85].

19 maja rocznik 1975 pomaszerował do starego kampusu w czapkach i togach. W morzu czerni jedna kobieta wyróżniała się jak świetlisty płomień. To była Meryl Streep, ubrana w białą sukienkę piknikową. Oglądana z nieba nad Connecticut, zapewne wyglądała jak diament lśniący w błocie. Meryl po raz kolejny wszystkich prześcignęła.

„Wszystkie pozostałe kobiety pomyślały: «O ty suko... Dlaczego ja o tym nie pomyślałam»”, wspominał William Ivey Long.

Izabela

Lato 1975 roku było trudnym czasem na rozpoczęcie kariery aktorskiej, co wbijano do głowy absolwentom szkoły teatralnej Yale. Kraj tkwił w kryzysie, który pogrążał także branżę rozrywkową i cały Nowy Jork. Times Square zmienił się w jałową ziemię pełną śmieci i klubów ze striptizem. Teatry na Broadwayu świeciły pustkami albo były przekształcane w hotele. Aktorom trudno było znaleźć jakiekolwiek płatne zajęcie. Jak skarżyła się Linda Atkinson w rozmowie z „New Horizon Register" wkrótce po zakończeniu studiów: „Niestety, równie trudno jest dostać pracę sprzedawczyni rękawiczek w Macy's jak rolę w sztuce"[1].

Perspektywy były niewesołe: w skali kraju w porównaniu z poprzednim rokiem dyplomy szkół aktorskich uzyskało o sześć tysięcy osób więcej. Castingi do *Snu nocy letniej* wkrótce miał zalać ocean ambitnych Puków i Hermii uzbrojonych w stertę połyskujących zdjęć formatu dwadzieścia na dwadzieścia pięć centymetrów. Wielu próbowało szczęścia w Nowym Jorku, podczas gdy inni ruszyli do lokalnych teatrów. Jeden z aktorów z Yale przeniósł się do Massachusetts, gdzie prowadził sklep z latawcami.

A gdzie znalazła się Meryl Streep, niekwestionowana gwiazda rocznika 1975? Meryl Streep, która miała dwa dyplomy, cztery tysiące dolarów pożyczek studenckich do spłacenia i niemal żadnych zawodowych osiągnięć? Utknęła na drodze międzystanowej z Connecticut, o godzinę spóźniona na spotkanie z Josephem Pappem, jednym z najważniejszych producentów w Nowym Jorku. „Mam dwadzieścia sześć lat – powtarzała sobie. – Zaczynam karierę. Lepiej, żeby w przyszłym roku mi się udało"[2].

Wiele zależało od tego spotkania, ponieważ już raz pokpiła sprawę. Przed zakończeniem studiów studenci aktorstwa wybrali się do Nowego Jorku na przesłuchanie do Theatre Communications Group, która proponowała młodym aktorom angaże w lokalnych teatrach na terenie całego kraju. Przesłuchanie było tak ważne, że w Yale poprowadzono specjalny kurs przygotowawczy. Studentów teatru czekała rywalizacja z kolegami z Juilliard i Uniwersytetu Nowojorskiego, a ci, którym uda się przejść kwalifikacje w Nowym Jorku, mieli pojechać na finały do Chicago. Zrobienie wrażenia na komisji mogło zaowocować angażem do zespołu w Louisville czy Minneapolis. To nie były Nowy Jork ani Hollywood, ale mimo wszystko praca.

Meryl przyjechała do Nowego Jorku w przeddzień przesłuchań. Kiedy obudziła się rano, popatrzyła na zegar i po prostu przewróciła się na drugi bok. Nie poszła. Nie mogła znieść myśli, że znów będzie rywalizować z tymi samymi siedmioma albo ośmioma osobami. Może także wiedziała, że jej miejsce nie jest w Louisville. Odpływając w sen, słyszała w myślach głosy swoich kolegów: „Rany, gdzie jest Meryl? Dajcie spokój, teraz to ma przejebane!”[3].

Czy to był jej koniec? Niezupełnie. Ponieważ wkrótce potem Milton Goldman, dyrektor wydziału teatru w ICM, zadzwonił do Rosemarie Tichler, kierowniczki obsady w Public Theater.

– Chciałbym, żebyś kogoś poznała – powiedział. – Robert Lewis, wykładowca aktorstwa w Yale, powiedział, że to jedna z jego najbardziej niezwykłych studentek.

– Skoro Robert Lewis tak mówi, to chętnie się z nią spotkam – odpowiedziała Tichler ze swojego gabinetu w East Village.[4] Oczywiście zdawała sobie sprawę, że Milton może przesadzać.

Kilka dni później Meryl stała na scenie na drugim piętrze budynku Public Theater, labiryntu o czerwonych murach, w którym kiedyś mieściła się biblioteka Astor. Teraz znajdowało się tutaj centrum śródmiejskiego świata teatralnego. Stąd wywodził się musical *Hair*

i tutaj miała miejsce kwietniowa, entuzjastycznie przyjęta premiera *Chóru*.

Jak większość osób zajmujących się obsadą, Tichler poprosiła Meryl o dwa monologi, klasyczny i współczesny. Meryl zaczęła od przemowy wojowniczej królowej Małgorzaty, która drwi ze schwytanego księcia Yorku w trzeciej części *Henryka VI*:

> Precz z tą koroną, precz i z głową razem!
> Nim tchnę raz, niechaj padnie pod żelazem.[5]

Tichler z uśmiechem oglądała jej występ. Meryl udało się uchwycić nie tyko zajadłość Małgorzaty, lecz także radość, jaką sprawiało jej torturowanie politycznego przeciwnika. „Była cudownym potworem”, wspominała Tichler.

Potem Meryl zmieniła wygląd i stała się dziewczęca, seksowna, afektowana. W jej głosie zabrzmiał ponętny teksański akcent. Przeobraziła się w Southern Comfort, zalotną, dziką dwudziestokilkulatkę ze sztuki *Whiskey* Terrence’a McNally’ego.

– Wychowałam się tutaj, w Houston – wymruczała. – Byłam ładna, byłam mistrzynią kraju w gimnastyce artystycznej i umawiałam się tylko z futbolistami. Brzmi znajomo?[6]

Owszem, zwłaszcza dla aktorki na scenie – to była postać, w którą wcielała się w szkole średniej, rola, którą opanowała do perfekcji w Bernardsville, a teraz odgrywała w wersji lafiryndy z Południa.

Jako Southern Comfort opisała wszystkich sportowców, z którymi się zadawała: Bobby’ego Bartona, z którym zabawiała się na tylnym siedzeniu forda fairlane’a należącego do jego ojca; Tiny’ego Walkera, który jeździł krwistoczerwonym plymouthem furym z podwójnym gaźnikiem. Wszyscy chłopcy ginęli na boisku wkrótce po tym, jak się z nią przespali, jednak opisywała te romanse z lubością – zwłaszcza samochody.

Tichler pokładała się ze śmiechu. „Kiedy opowiadała o tym, że z nimi spała, zawsze skupiała się na samochodzie”. Meryl pokazała próbkę swojego talentu do aktorskich przemian, ale Tichler nie poznała pełni jej możliwości. „Wiedziałam jedynie, że jest bardzo piękna i subtelna. Pełna gracji”.

Kilka tygodni później Tichler obsadzała *Trelawny of the „Wells”* [Trelawny z teatru Wells], wiktoriańską komedię Arthura Winga Pinera, opowiadającą o młodej, naiwnej aktorce teatralnej, która wyrzeka się sceny dla małżeństwa. Przedstawienie miało zostać wystawione w teatrze Vivian Beaumont w Centrum Lincolna, od niedawna jednej z placówek Nowojorskiego Festiwalu Szekspirowskiego, który patronował Public Theater oraz festiwalowi Szekspir w Parku. Tichler szukała kogoś do roli panny Imogen Parrott, aktorki, a zarazem dyrektorki teatru. Imogen musiała być urocza, a zarazem władcza, znać się na finansach i na kierowaniu ludźmi. Tichler przypomniała sobie aktorkę z Yale, która znakomicie sportretowała królową Małgorzatę, i zaprosiła ją na spotkanie z reżyserem A.J. Antoonem.

Antoon nie był przekonany. Meryl mu się spodobała, ale nie tylko ona. Podczas drugiego przesłuchania nie dostrzegł tego, co widziała Tichler – talentu jednego na milion. Tichler nalegała, ale to nie do Antoona należało ostatnie słowo. Najważniejszy był Joe Papp, twórca Nowojorskiego Festiwalu Szekspirowskiego, dyrektor Public Theater i pracodawca połowy aktorów, dramatopisarzy i reżyserów w Nowym Jorku.

Meryl wciąż była w Connecticut i nie mogła brać udziału w przesłuchaniach, więc Tichler i Antoon załatwili jej spotkanie z Pappem po godzinach. Wybiła dziewiętnasta, potem dwudziesta, a Meryl Streep wciąż nie było. Papp zaczynał się denerwować – cierpliwość nie była jego największą zaletą – a niebo ciemniało. Tichler krążyła tam i z powrotem, nerwowo podtrzymując rozmowę. Chciała, żeby Papp zobaczył tę dziewczynę. Gdzie ona się podziewa, na litość boską?

Pod pewnymi względami Joe Papp przypominał Roberta Brusteina. Obaj byli wpływowymi, wojowniczymi mężczyznami: zakładali teatry, wszczynali kłótnie i górowali nad armią artystów, od których wymagali niezachwianej lojalności. Obaj byli nowojorskimi Żydami wykształconymi w państwowych szkołach i obaj uważali, że teatr może zmienić świat. Jeden w Nowym Jorku, a drugi w New Haven, konkurowali o sztuki i aktorów, podtrzymując (przeważnie) przyjazną rywalizację.

Na tym podobieństwa się kończyły. Podczas gdy Brustein działał zamknięty w wieży z kości słoniowej, Papp nawet nie uczęszczał do college'u. Brustein brał udział w letnich kursach na Martha's Vineyard; Papp wynajmował domki na wybrzeżu New Jersey. Urodził się jako Joseph Papirofsky, syn ubogich imigrantów z Europy Wschodniej. Gdy był nastolatkiem, pracował jako naganiacz na Coney Island i sprzedawał pomidory oraz precle z wózka. Walczył w drugiej wojnie światowej, a po powrocie dołączył do Actors' Lab w Los Angeles, gdzie stworzył swoją populistyczną ideologię: teatr jest dla każdego, nie tylko dla elit. Nawet gdy zdobył miejsce na szczycie nowojorskiego świata teatralnego, czuł się tam nie na miejscu – Żyd z klasy pracującej we wszechświecie białych kołnierzyków.

Tak jak najlepsi bohaterowie u Szekspira, był żywym i hałaśliwym zbiorem przeciwieństw. Krytycy nigdy nie potrafili dojść do porozumienia, czy jest niedoścignionym wzorem dla świata kultury, czy raczej natarczywym samoukiem. Z dickensowską lubością opowiadał o swoim biednym dzieciństwie na Brooklynie, jednak dwie z jego czterech żon uważały, że jest polskim katolikiem. W wieku piętnastu lat wstąpił do Ligi Młodych Komunistów i był jej członkiem jeszcze w wieku trzydziestu kilku lat, chociaż rzadko o tym wspominał, nie chcąc ryzykować utraty finansowania dla swojego teatru. Kiedy pośpiesznie kroczył korytarzami Public Theater, podążał za nim wianuszek asystentów, którzy usiłowali zrozumieć jego sprzeczne uwagi. Lubił żarty i aluzje. Gdy raz ktoś wpadł do jego gabinetu, aby

poinformować, że jeden z aktorów doznał kontuzji podczas prób do *Hamleta*, Papp odparł:

– Nie da się zrobić *Hamleta* bez rozbicia kilku jajek.[7]

Dzięki tupetowi (którego mu nie brakowało) Papp zbudował imperium. W 1954 roku wystawił *Romea i Julię* w kościele przy Avenue D, co sam uznawał za początek Nowojorskiego Festiwalu Szekspirowskiego. Marzył o znalezieniu miejsca dla darmowego festiwalu szekspirowskiego w Central Parku, co doprowadziło go do sporu z wszechmocnym kierownikiem komitetu do spraw parków Robertem Mosesem, który miał ponad siedemdziesiąt lat i nie zamierzał ustąpić „lekkomyślnemu komuchowi”[8]. Ich walka uczyniła z Pappa miejską sławę, niechlujnego Robin Hooda show-biznesu, który stanął w szranki ze złym urzędnikiem i dał masom wysoką sztukę.

Moses w końcu zaakceptował plany wybudowania amfiteatru w Central Parku i w 1962 roku, gdy Meryl Streep miała trzynaście lat, otwarto teatr Delacorte. Pierwszym przedstawieniem w ramach festiwalu Szekspir w Parku był *Kupiec wenecki* z udziałem Jamesa Earla Jonesa i George’a C. Scotta. Cztery lata później Papp otworzył Public Theater w East Village, gdzie wystawiał odważne nowe sztuki autorstwa takich dramatopisarzy jak choćby David Rabe, którego traktował jak przybranego syna.

Od samego początku jego misja polegała między innymi na stworzeniu amerykańskiego stylu aktorstwa szekspirowskiego: muskularnego i surowego, niepodobnego do wysublimowanego brytyjskiego krasomówstwa Laurence’a Oliviera. „Szukamy aktorów z krwi i kości... aktorów, których wszystkie słowa i działania noszą znamię prawdy”, pisał. „To uczłowiecza język i zastępuje deklamowanie wersów oraz śpiewną recytację – oznakę staroświeckiego klasycznego aktorstwa – zrozumiałą, żywą mową”[9]. Jego aktorzy wyglądali i brzmieli jak sam Nowy Jork: byli wieloetniczni, prawdziwi i twardzi.

Chociaż Papp zakładał maskę niepowstrzymanej brawury, to naprawdę dręczyły go obawy, zazwyczaj dotyczące nieustających

problemów finansowych festiwalu. Hołdował zasadzie: najpierw zrób coś wielkiego, potem za to zapłać. „Czuł, że stale działa pod przymusem i jest jak oblężona twierdza”[10], stwierdziła Gail Merrifield Papp, która zajmowała się opracowywaniem sztuk, a w 1976 roku została czwartą i ostatnią panią Papp. Festiwal wciąż był zadłużony, a finansowe zawirowania lat siedemdziesiątych sprawiały, że kryzys był poważny. Nagle pojawiło się rozwiązanie w duchu deus ex machina: *Chór*, rewolucyjny musical oparty na historiach i zmaganiach tancerzy z Broadwayu. Przedstawienie miało premierę w kwietniu 1975 roku, a w lipcu zawitało na Broadway. Jego ogromny sukces pozwolił finansować festiwal przez lata, udostępniać teatr Delacorte tłumom za darmo oraz umożliwił Pappowi pracę nad kolejnymi szalonymi projektami.

Niepokoił go zwłaszcza jeden z nich. W 1972 roku dyrekcja Centrum Lincolna, potężnego kompleksu kulturalnego, który ożywił dzielnicę West Sixties na Manhattanie, poprosiła go o konsultację w sprawie znalezienia nowego kierownika wydziału teatru. Im dłużej się tym zajmował, tym bardziej był przekonany, że on sam jest najlepszym kandydatem. Nie podobała mu się perspektywa zaspokajania popołudniowych potrzeb artystycznych zamożnych pań z przedmieść, ale festiwal był zadłużony na ponad milion dolarów. Przejmując kontrolę nad Vivian Beaumont, znajdującą się w Centrum Lincolna ogromną salą mieszczącą tysiąc stu widzów, zapewniłby sobie dopływ gotówki niemożliwy do osiągnięcia w Public Theater. Przy okazji dałby również szansę swoim zuchwałym młodym dramatopisarzom wypłynięcia na ogólnokrajowe wody.

Dołączenie do Centrum Lincolna dało Pappowi bezprecedensowy zasięg – jego sztuki grano w śródmieściu, na przedmieściach, w Central Parku i na Broadwayu. Producent Bernard Gerstern, jego wieloletni współpracownik, nazwał ten czas „okresem ekspansji”[11] Pappa. W 1972 roku na łamach „New Yorkera” zamieszczono karykaturę przedstawiającą cały Nowy Jork jako spektakl Josepha Pappa. Jednak

Papp nie czuł się pewnie w Centrum Lincolna, gdyż utożsamiał je z establishmentem, przeciwko któremu walczył przez całe życie. Teatr Vivian Beaumont przypominał mu mauzoleum. Nawet nie miał tam gabinetu.

Stali widzowie odwiedzający Centrum Lincolna odwzajemniali jego niechęć. Kiedy ogłosił program swojego pierwszego sezonu – rockowy musical, „czarna" sztuka, dramat Davida Rabe'a o klasie pracującej – ludzie zaczęli się masowo wycofywać. Pewna kobieta, podpisująca się jako „przedstawicielka białych jak lilia widzów, których i tak zapewne chciałby się Pan pozbyć", stwierdziła: „Nie interesują mnie czarnoskórzy dramatopisarze, tylko dobrzy dramatopisarze"[12]. „Dostawaliśmy całe sterty listów", wspominała Gail Papp. „Ludzie protestowali przeciwko wystawianiu na głównej scenie sztuk napisanych przez czarnoskórych autorów. To była naprawdę nienawistna korespondencja". W ciągu roku liczba wykupionych karnetów zmalała z dwudziestu siedmiu do dwudziestu dwóch tysięcy. Centrum Lincolna wcale nie było kopalnią złota, a wręcz okazało się finansowymi ruchomymi piaskami.

Papp w końcu uległ. Od tej pory na deskach Vivian Beaumont miała być wystawiana tylko klasyka. Poleciał do Oslo, żeby namówić norweską gwiazdę filmową Liv Ullmann do zagrania Nory w *Domu lalki*, który przyciągnął tłumy. Zwerbował Ruth Gordon i Lynn Redgrave do *Profesji pani Warren* Shawa. Mimo to cały czas zaciskał zęby ze złości. Nie po to zajął się teatrem. W śródmieściu wystawiał przełomowe dzieła, takie jak *for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf* [dla kolorowych dziewcząt, które rozważały samobójstwo / gdy wystarczy tęcza] Ntozake Shange. Na przedmieściach był sprzedawczykiem.

Pośpiesznie ułożył harmonogram przedstawień dla Vivian Beaumont na sezon 1975/76. Oprócz *Profesji pani Warren* zamierzał ściągnąć popularnego w teatrze Delacorte *Hamleta* z Samem Waterstonem, a także *Peer Gynta* Ibsena. Sezon miał się rozpocząć od *Trelawny of the*

„Wells”, lubianej przez widzów komedii obyczajowej Pinera. Trzynastego lipca, niecałe dwa tygodnie przed premierą *Chóru* na Broadwayu, w „Timesie” pojawił się nagłówek: „Czy Szekspir, Ibsen, Shaw i Pinero ocalą Josepha Pappa?”. Zamiast święcić triumfy, znalazł się pod ostrzałem.

Trelawny była sztuką podwójnie staroświecką. Pinero napisał ją pod koniec lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku i umiejscowił jej akcję trzydzieści lat wcześniej. Według autora spektakl powinien „jak najwierniej odwzorowywać wczesne lata sześćdziesiąte, także pod względem strojów: sukni, krynolin i bufiastych spodni... Nie należy próbować zmieniać wymogów mody, czynić ich mniej dziwacznymi czy nawet groteskowymi dla współczesnego widza. Wręcz przeciwnie, trzeba odzwierciedlić, może wręcz uwypuklić, wszystkie elementy, które obecnie mogą się wydawać wyjątkowo osobliwe”[13]. Nic nie mogłoby się bardziej kłócić z wizją Pappa.

A teraz utknął w pracy, czekając na jakąś wyuczoną w Yale amatorkę – jedną z czeredy Brusteina – która miała się ubiegać o rolę delikatnej, ale zdeterminowanej Imogen Parrot, a do tego spóźniała się już o godzinę.

Tego samego dnia, gdy „Time” opublikował swój surowy nagłówek dotyczący Josepha Pappa, Meryl pojawiła się w Centrum Teatralnym Eugene’a O’Neilla w Waterford w stanie Connecticut. Centrum założono w 1964 roku na farmie Hammonda, zadrzewionym terenie o powierzchni dziewięćdziesięciu pięciu akrów, położonym niedaleko miejsca, w którym Eugene O’Neill często przebywał latem. Rok później zorganizowano tam pierwszą „Krajową konferencję dramatopisarzy”, zapewniając autorom miejsce, gdzie mogli pracować z dala od krytycznego Nowego Jorku. W 1977 roku Wendy Wasserstein napisała tam *Niezwykłe kobiety... i innych*. „Times” nazwał to miejsce „miasteczkiem próbnym”[14].

Dla młodych aktorów, takich jak Meryl Streep, Joe Grifasi czy Christopher Lloyd, konferencja była jak letni obóz teatralny. Biegali od jednej sztuki do drugiej, urządzając próby pod czerwonolistnymi bukami i spędzając wolny czas na plaży. Lloyd jako jedyny spośród aktorów miał samochód, czerwonego triumpha kabrioleta. Nocowali w pobliskim college'u Connecticut, w akademiku czule nazywanym „Pudłem", który Grifasi później opisywał jako „gustownie wykończony lśniącym emaliowanym żużlobetonem i tkaninami skóropodobnymi w kolorze morskiej zieleni z aplikacjami ze śladów po papierosach. W każdym pokoju znajdowała się osobliwie cętkowana pościel oraz skromna protestancka poduszka o miękkości macy"[15].

Meryl uwielbiała otwarte przestrzenie oraz swobodną atmosferę Centrum O'Neilla i wypełniający je „barwny, ekscentryczny tłum"[16]. Był tam stypendysta Arthur Ballet, wysmarowany drogim francuskim olejkiem do opalania. Była Edith Oliver, krytyczka teatralna z „The New Yorkera" i akuszerka sztuk teatralnych – „drobna staruszka o uśmiechu szerokim jak plaża". George C. White, założyciel Centrum, sprawował władzę w białym lnianym garniturze. Podczas wypełnionych rozmowami energicznych kolacji, które jadali na pochyłym trawniku, Meryl widziała „światła wesołego miasteczka migoczące po drugiej stronie zatoki, kolejnego wesołego przybytku, którego nikt nie miał czasu odwiedzić, ponieważ my także rozświetlaliśmy niebo".

Meryl zagrała w pięciu przedstawieniach w ciągu czterech tygodni – takie błyskawiczne, improwizowane aktorstwo szlifowała w Kabarecie w Yale. Nie było czasu zbyt długo zastanawiać się nad wyborem postaci: wybierała coś i dawała się ponieść. W *Marco Polo*, komedii dla dzieci, razem z Grifem grali bliźniaki Truffaldino, wygłupiając się jak domorośli akrobaci. „Kiedy ludzie zobaczyli Meryl w tym pierwszym spektaklu, zrozumieli, że nie jest tylko kolejną ślicznotką z głupawym nazwiskiem, wspominał Grifasi. „Nikt nie oczekuje, że ładna dziewczyna będzie aż tak zabawna lub szalona, ale w opinii innych Meryl zawsze jest ładniejsza niż we własnych oczach".

Najbardziej kuszącym tytułem roku była *sztuka Isadora Duncan śpi z rosyjską marynarką wojenną*. Meryl grała Isadorę, tancerkę, która zginęła, gdy jej długi, powiewający szal wplątał się w koło samochodu, którym jechała. Jedynym rekwizytem Meryl był szal – używała go do chwytania licznych kochanków i ostatecznie ją udusił. Mieli pięć dni na wystawienie sztuki, a Meryl nie potrafiła jednocześnie poruszać szalem i trzymać tekstu. Dlatego nauczyła się całej sztuki na pamięć, ku zaskoczeniu pozostałych aktorów. (Według niej to było „nudne” osiągnięcie[17]).

Podczas jednego z nielicznych wolnych wieczorów poszła razem z Grifem do kina na niezaprzeczalny hit tego roku, *Szczęki*. Była to dla nich idealna rozrywka tamtego beztroskiego lata, ostatniego, zanim branża rozrywkowa połknęła ich w całości – albo wyszarpnęła im kawał ciała niczym rekin zabójca. Następnego dnia Meryl wskoczyła do cieśniny Long Island i zaczęła rozpaczliwie rozchlapywać wodę, jakby zachęcała wielkiego białego rekina do ataku. W promieniach zachodzącego słońca popłynęli razem z Grifem do boi unoszącej się w oddali. Meryl odwróciła się w jego stronę i wyznała:

– Zanim skończę trzydzieści pięć lat, wyjdę za mąż i będę miała gromadkę dzieci.

Potem popłynęli z powrotem.

Po trzech tygodniach Meryl odebrała telefon, który postawił jej spokojne lato na głowie. Oddzwoniono do niej z Centrum Lincolna w sprawie *Trelawny of the „Wells”*. Kiedy mogłaby się pojawić w Nowym Jorku? Miała wypełniony harmonogram w Centrum O’Neilla, ale zdołała przekonać władze Public Theater, aby wyznaczono jej specjalny termin przesłuchania. Musiała wpaść do miasta jak po ogień.

Wspólnie z Grifem pożyczyli samochód i pomknęli autostradą.[18] Ona prowadziła i przypalała papierosy, a on trzymał tekst i sprawdzał jej kwestie. Zaciskając dłonie na kierownicy, aż zbielały jej knykcie, pędziła z prędkością prawie stu czterdziestu kilometrów na godzinę i spokojnie powtarzała swoją rolę, a on podrzucał poprzedzające kwestie. Oboje

spowijała chmura dymu z papierosów Marlboro. Gdy minęli New Haven, Grifo wyobraził sobie nagłówek w „Variety”: „Martwi aktorzy, marzenia zmiażdżone podczas ostatniego przedstawienia na autostradzie”.

Kiedy zaparkowali przy Lafayette Street – żywi – Meryl była przygnębiona. Potwornie się spóźnili. „Nie zatrudnią mnie – myślała. „Pójdę tam, ale wszystko na nic”[19]. Wysiadła z samochodu, a Grifo zostawił włączony silnik, jak kierowca podczas napadu na bank. Powietrze było lepkie, a ona nie chciała się spocić, więc szła zamiast biec. Zresztą to nie miało znaczenia. Była skazana na porażkę.

Rosemarie Tichler zobaczyła jednak coś innego. Rozpaczliwie próbowała zająć czymś Pappa, gdy mijały kolejne minuty, a kiedy już miała się poddać, wyszła na zewnątrz i po raz ostatni popatrzyła wzdłuż ulicy. Dostrzegła Meryl Streep, która była spóźniona półtorej godziny, ale spokojnie szła.

Błyskawicznie wprowadziła ją do środka i przedstawiła Joemu. Po krótkich przeprosinach Meryl od razu skupiła się na scenie – nie było czasu na bzdury.

Tichler patrzyła na nią z podziwem. Oto dziewczyna świeżo po szkole aktorskiej, która po raz pierwszy spotyka króla śródmiejskiej sceny teatralnej i spóźnia się na przesłuchanie do ważnej roli zaproponowanej jej przez Centrum Lincolna. „Dziewięćdziesiąt pięć procent aktorek wpadłoby w panikę, ale ona po prostu... poradziła sobie”[20], wspominała Tichler.

Kiedy Meryl wyszła, Tichler przez chwilę nie przerywała ciszy. W końcu odwróciła się w stronę Pappa i spytała:

– To było to, prawda?

Meryl wskoczyła do samochodu i wreszcie odetchnęła. Teraz musieli szybko wracać do Connecticut.

– Spotkałam się z Joem Pappem – powiedziała.

– I co? – spytał Grifo.

– Spodobałam mu się.

Miała rację. Meryl Streep właśnie zdobyła swoją pierwszą rolę na Broadwayu. A nawet nie zdążyła się przeprowadzić do Nowego Jorku.

Cztery lata przed tym, jak Woody Allen przedstawił jego wyidealizowaną wersję w *Manhattanie*, Nowy Jork był w dołku. Kłopoty budżetowe i zaniedbania zmieniły miasto w bagno neonów, korupcji i przestępczości. Liczba zabójstw i kradzieży podwoiła się od 1967 roku. Pod rządami burmistrza Abrahama Beame'a miasto błyskawicznie zmierzało do bankructwa. W lipcu 1975 roku pracownicy służb oczyszczania ogłosili dziki strajk, przez co sterty odpadków gromadziły się i gniły w upale – ludzie obawiali się chorób roznoszonych przez muchy.

Reżyserzy tacy jak Sidney Lumet i Martin Scorsese uchwycili brud i korupcję tamtego okresu w filmach *Ulice nędzy*, *Serpico* i *Pieskie popołudnie*. Ten ostatni miał premierę 21 września, gdy parne „pieskie dni" lata ustępowały miejsca barwnej jesieni. Wkrótce potem miastu odmówiono federalnego wsparcia, a gazeta „Daily News" wydrukowała pamiętny nagłówek: „Ford mówi Nowemu Jorkowi: Zdychajcie". Niczym brudna sierota, miasto musiało poradzić sobie samo.

Dla Meryl Streep, która właśnie przeprowadziła się na Manhattan, to było idealne miejsce. Miała pracę na Broadwayu i pokój przy West End Avenue, w mieszkaniu dzielonym z Theo Westenberger, fotografką poznaną w Dartmouth. Westenberger miała zostać pierwszą kobietą, której zdjęcia pojawiły się na okładkach „Newsweeka" i „Sports Illustrated". Na razie znalazła idealny obiekt do fotografowania w swojej współlokatorce. Robiła Meryl zdjęcia, gdy ta leżała przed telewizorem ubrana w kimono albo w cętkowanym kombinezonie siedziała okrakiem na stołku.

Wkrótce Meryl wynajęła samodzielne mieszkanie w odległości kilku przecznic, przy Sześćdziesiątej Dziewiątej Zachodniej, niedaleko Central Park West. To była nieprzyjemna okolica – przy Amsterdam

Avenue cały czas spotykali się handlarze narkotykami – ale po raz pierwszy mieszkała sama, wolna od współlokatorów albo braci. Mimo zagrożeń uznawała miasto za cudownie samotne.

„Musiałam opłacać trzy rachunki miesięcznie – czynsz, prąd i telefon. Miałam dwóch braci oraz czworo albo pięcioro bliskich przyjaciół, z którymi mogłam porozmawiać, oraz kilkoro znajomych, a wszyscy byli wolni. Pisałam pamiętnik. Czytywałam trzy dzienniki i magazyn „New York Review of Books". Czytałam książki, po południu drzemałam przed spektaklami, a potem siedziałam do drugiej albo trzeciej w nocy, rozmawiając o aktorstwie z aktorami w barach dla aktorów"[21].

Poza tym, podobnie jak duża część mieszkańców Nowego Jorku, była bezrobotna.

Podczas pierwszej próby do *Trelawny* była przerażona. Zespół był duży i wchodzili w jego skład weterani teatru, tacy jak Walter Abel, urodzony w 1898 roku, tym samym, w którym miała miejsce premiera sztuki. Była też jednak grupa młodszych aktorów. Nerwowy dwudziestodwulatek Mandy Patinkin, który wyleciał z Juilliard, również miał zadebiutować na Broadwayu. Podobnie jak Jeffrey Jones, aktor charakterystyczny o wyłupiastych oczach. Dwudziestodziewięcioletni pyzaty absolwent Harvardu John Lithgow brał udział w swoim trzecim przedstawieniu na Broadwayu, a dla aktorki grającej tytułową rolę panny Rose Trelawny, Mary Beth Hurt, dziewczyny o brzęczącym głosie i kasztanowych włosach, był to czwarty występ.

Mary Beth również miała dwadzieścia dziewięć lat i w 1972 roku skończyła szkołę teatralną na Uniwersytecie Nowojorskim. Jej małżeństwo z Williamem Hurtem, studentem teatru z Juilliard, rozpadło się, gdy zaczynała stawiać swoje pierwsze kroki w branży. W 1973 roku Papp obsadził ją w roli Celii w spektaklu *Jak wam się podoba* wystawianym w Central Parku, a podczas prób jej stan psychiczny tak się pogorszył, że zgłosiła się na oddział psychiatryczny w szpitalu Roosevelta. „Sądziłam, że całkowicie zawiodłam", mówiła potem. „Że

miałam być idealną żoną”[22]. Papp dzwonił do niej codziennie, gdy przebywała w szpitalu, i zapewniał: „Przytrzymamy tę rolę dla ciebie tak długo, jak to będzie możliwe. Proszę, wróć do nas”.

„Jeśli Joe raz cię pokochał – a to naprawdę wyglądało na miłość, a nie chęć wykorzystania drugiej osoby – to kochał cię już zawsze”, powiedziała Mary Beth. Po trzech dniach wypisała się ze szpitala i wróciła do roli Celii.

Podczas czytania tekstu *Trelawny* Meryl drżała. W pewnej chwili zdała sobie sprawę, że jej górna warga porusza się całkowicie niezależnie od dolnej. A.J. Antoon umiejscowił akcję brytyjskiej sztuki w Nowym Jorku na przełomie wieków, a gdy Meryl była w połowie swojej roli, nagle usłyszała donośny głos:

– Mów z południowym akcentem. – To był Joe Papp.

– Taa jeest – odpowiedziała, instynktownie przeciągając samogłoski jak piosenkarka Dinah Shore (*See the USA in Your Chevrolet*). Nagle jej postać nabrała sensu – naiwnej dziewczynie przybyło lat, zmieniła się z południowej piękności w zmyślną dyrektorkę teatru, która potrafiła rozstawiać ludzi po kątach. Joe miał rację.

„Zaokrąglone, rozpaczliwie subtelne nuty flirtu w rytmie tej mowy pomogły mi zapanować nad sobą, znaleźć sposób poruszania się po pomieszczeniu i siadania, a przede wszystkim pozwoliły lepiej zrozumieć siebie, ponieważ południowy akcent umożliwia świadomą ekspresję”, wyjaśniła później. „To ty kształtujesz frazę. Decyzja o tym, żeby nie wchodzić w nią zbyt głęboko, była bardzo wartościowa, ale to nie ja ją podjęłam, tylko on. Wciąż nie mam pojęcia, jak na to wpadł. To esencja jego stylu reżyserowania. Jest bezpośredni. Po prostu każe ci zrobić pewne rzeczy”[23].

John Lithgow poznał Meryl kilka miesięcy wcześniej podczas czytania tekstu sztuki jednego z jego kolegów z Harvardu – tekst opowiadał o zakładnikach w Appalachach. Zauważył „bladą, delikatną dziewczynę o długich, prostych włosach w kolorze nitek kukurydzy”[24] i dziwnym nazwisku. „Wyglądała jak nastolatka”, wspominał. „Była tak

nieśmiała, wycofana i skromna, że sam nie wiedziałem, czy jest ładna, czy pospolita. Odzywała się jedynie podczas czytania roli. Miała wysoki, cienki głos i nosowy, wiejski akcent. Zupełnie nie pasowała do teatru, więc podejrzewałem, że nie jest aktorką". Zastanawiał się, czy przypadkiem nie stanowiła inspiracji dla przygotowywanej sztuki.

Kiedy zobaczył ją podczas pierwszej próby do *Trelawny of the „Wells"*, była zupełnie inną osobą, pełną życia i świadomego piękna. Jak zwykle nie dawała po sobie poznać, że jest zdenerwowana. „Obserwowałem aktorów przez całe życie, więc niełatwo było zrobić na mnie wrażenie", mówił później Lithgow. „Ale gdy kilka miesięcy wcześniej wziąłem ją za prostą wieśniaczkę, albo zachowałem się jak krótkowzroczny głupiec, albo ona dała pokaz genialnego aktorstwa".

15 października 1975 roku: premiera *Trelawny of the „Wells"*. Meryl stała za kulisami teatru Vivian Beaumont, czekając na wejście. Ponownie drżała jej górna warga. Chciała ją uspokoić, ale bezskutecznie. Starała się nie myśleć o krytykach, którzy już krzywili się w ciemności. Powtarzała sobie: „Spłacę wszystkie studenckie pożyczki!".

Michael Tucker, trzydziestojednoletni aktor grający rolę Toma Wrencha, już był na scenie. On również się denerwował. Meryl pomyślała o ujmującej, pewnej siebie kobiecie, którą miała zagrać, i weszła na scenę.

– No, Wrench, co u ciebie? – brzmiała jej pierwsza kwestia na Broadwayu.

Odegrali tę scenę nieco sztywno. Nagle Tucker zaczepił rękawem o jeden z rekwizytów, który przewrócił się na blat stołu. Meryl złapała go, zanim się rozbił, i odstawiła na miejsce.

„Od tamtej chwili wszystko było w porządku – wspominała. – Wydarzyło się coś prawdziwego, co wciągnęło nas oboje do tego świata, umiejscowiło przy tym stole. Doszły do głosu cała praca wykonana podczas prób, doświadczenia naszego życia i to, kim jesteśmy. Znaleźliśmy się w tym konkretnym świecie i w nim pozostaliśmy"[25].

Krytycy mieli inne zdanie.



Debiut na Broadwayu w *Trelawny of the „Wells”*.

„Pan Antoon przeniósł miejsce i czas akcji do Nowego Jorku na przełomie wieków. Po co?”, niemal wrzeszczał Clive Barnes na łamach „Timesa” następnego ranka. „Jakie nowe znaczenia w ten sposób wydobywa? Czy próbuje uczynić tę sztukę ważniejszą dla amerykańskiego widza, czy łatwiejszą dla amerykańskich aktorów? Czy w ten sposób staje się ona bardziej znacząca? A może to wyłącznie kolejny przykład typowej dla Festiwalu Szekspirowskiego determinacji do wystawiania wszystkiego, co odbiega od normy. To błąd. I to bardzo charakterystyczny”[26].

Walter Kerr pastwił się nad spektaklem w niedzielnym wydaniu, pod nagłówkiem: „*Chór* zachwyca, *Trelawny* zawodzi”. „Kiedy tylko światła padają na scenę, dobrzy ludzie, którzy wygłaszają ekspozycję, zaczynają chichotać jak dzikie gęsi, żeby dać nam do zrozumienia, że oto dzieje się albo będzie się działo coś niezwykle zabawnego. Jednakże w tym przesadnym pędzie wydarzeń wyróżniają się dwie postaci: Meryl Streep w roli odnoszącej sukcesy byłej koleżanki, która została gwiazdą innego teatru – ostra, opanowana, ubrana w oszałamiającą łososiową suknię i białe pióra; oraz Mary [B]eth Hurt jako sama Rose Trelawny, na którą przynajmniej miło popatrzeć”[27].

Przedstawienie wyraźnie nie zachwyciło, przynajmniej krytyków. Aktorzy byli zbici z tropu – przecież widownia świetnie się bawiła.

Meryl nie była przygnębiona. Kerr ją pochwalił, a spektakl przyniósł jej także dodatkowe korzyści. Wkrótce po Święcie Dziękczynienia za kulisami pojawił się legendarny gwiazdor kina Gene Kelly, żeby przywitać się z oszołomioną obsadą. Towarzyszył mu Tony Randall, znany z serialu *The Odd Couple*. Randall powiedział aktorom, że zamierza stworzyć ogólnokrajowy zespół aktorski i chciałby, żeby obsada *Trelawny* do niego dołączyła. Pomysł wydawał się cudowny (chociaż został zrealizowany dopiero w 1991 roku), ale młodzi aktorzy nie potraktowali go poważnie: Po co czekać na Tony’ego Randalla? Już czuli się jak zespół teatralny. Mieli siebie nawzajem.

Jedną z nowych koleżanek Meryl została Mary Beth Hurt, z którą dzieliła garderobę numer 4. „Było w niej pełno dymu”, wspominała Hurt. „Dobrze się bawiłyśmy. Śmiałyśmy się. Czasami wpadali Mandy albo Michael Tucker. Wszyscy się nawzajem odwiedzali. Drzwi zawsze były otwarte. Nikt ich nie zamykał, chyba że akurat się przebierał”.

Meryl zyskała też nowego współpracownika: J. Roya Hellanda, stylistę fryzur. Roy był synem fryzjera i prowadził salon w Kalifornii, dorabiając na boku jako parodysta wcielający się w role kobiece, aż w końcu trafił do teatru. Poprzedniej wiosny Centrum Lincolna zatrudniło go, by przygotował Liv Ullmann do roli w *Domu lalki*. *Trelawny* była jego drugim przedstawieniem na Broadwayu. Sprawnie posługiwał się lokówkami oraz perukami i potrafił maskować niedoskonałości twarzy (na przykład krzywy nos) dzięki odpowiedniemu cieniowaniu. Roy był oburzony, gdy pracownicy teatru poprzypinali za kulisami plakaty z nagimi kobietami, więc zawiesił wizerunki umięśnionych modeli z „Playgirl”[28] w pracowni perukarskiej, gdzie Meryl i Mary Beth zaczęły regularnie się pojawiać. Ray powiedział im, że Ullmann próbuje go zwabić do Norwegii, żeby pracował z nią przy filmach Ingmara Bergmana. Dwie młode aktorki wyprostowały się na krzesłach i oświadczyły: „Jak my zaczniemy grać w filmach, też cię zatrudnimy!”[29].

„On nie był po prostu zwykłym facetem, który siedzi w ciemności i robi peruki”, opowiadał Jeffrey Jones. „Miał swoje zdanie i dobry gust, dlatego od razu zdecydował, że z tą kobietą warto trzymać”[30]. Kiedy Roy oglądał Meryl podczas prób, zauważył u niej profesjonalizm podobny do tego, jakim wykazywała się Ullmann. Nie było po niej widać, że to jej pierwsze przedstawienie na Broadwayu. Postrzegał Meryl jako żywe płótno, kogoś, kto w pracy korzysta zarówno z tego, co pochodzi z zewnątrz, jak i ze swojego wnętrza. Gdy potrzebowała charakteryzacji, schodziła do jego pracowni i wołała: „Och, Roooooy!”. Wkrótce w jej ślady poszli wszyscy członkowie obsady.

Meryl Streep przyjechała do Nowego Jorku z jednym głównym celem: nie dać się zaszufladkować. W Yale grała każdego, od major Barbary po osiemdziesięcioletnią tłumaczkę. W prawdziwym świecie to nie było takie łatwe. „Zapomnij o byciu aktorką charakterystyczną. To Nowy Jork”, powtarzali jej ludzie. „Jeśli będą potrzebowali staruszki, to znajdą staruszkę. Zostaniesz zaszufladkowana, oswajaj się z tą myślą”[31]. Wielokrotnie mówiono jej, że znakomicie sprawdziłaby się w roli Ofelii.

Ona jednak nie chciała grać Ofelii. Nie chciała także być młodą, naiwną dziewczyną. Chciała być wszystkim i każdym. Gdyby udało jej się utrzymać umiejętność żonglowania tożsamościami, którą opanowała w Yale i Centrum O’Neilla, mogłaby zostać aktorką, jaką zawsze chciała być. Gdyby zaraz po szkole trafiła do filmu albo musicalu na Broadwayu, mogłaby zostać zaszufladkowana jako ładna blondynka. Zamiast tego zrobiła coś, na co zdecydowałoby się niewiele smukłych młodych aktorek: zagrała stukilogramową lafiryndę z Missisipi.

Zespół Phoenix Theatre istniał od 1953 roku, gdy zadebiutował sztuką z udziałem Jessiki Tandy, byłej aktorki teatru Yiddish przy Second Avenue. Od tamtej pory, pomimo niewielkiego budżetu, wystawił dziesiątki sztuk, od musicalu *Once Upon a Mattress*, który otworzył drogę do kariery Carol Burnett, po *Mewę* z udziałem Montgomery’ego Clifta. Założyciel zespołu, T. Edward Hambleton (przyjaciele mówili na niego „T”), nie był ideowcem jak Papp. Jego główną zasadą było wystawianie dobrych sztuk.

W 1976 roku zespół Phoenix miał siedzibę w Playhouse, niewielkim teatrze na Broadwayu przy Czterdziestej Ósmej Zachodniej. Podobnie jak inne zespoły teatralne w mieście, w nadchodzącym sezonie zamierzał skupić się wyłącznie na amerykańskich sztukach, żeby uczcić nadchodzącą dwusetną rocznicę podpisania Deklaracji Niepodległości. Po pierwsze: podwójne przedstawienie prezentujące dwóch tytanów amerykańskiego dramatu połowy wieku, Tennessee Williamsa i Arthura Millera. Obaj byli po sześćdziesiątce i cieszyli się na tyle mocną reputacją, że nie zaszkodziła im opinia lekko staroświeckich. Jednakże

kontrast między nimi zapewniał niezbędne napięcie: Williams, entuzjastyczny, zmysłowy południowiec, i Miller, trzeźwy, pragmatyczny przedstawiciel Północy.

Kiedy Meryl zobaczyła, o jaką rolę się stara, nie mogła uwierzyć własnym oczom. Jednoaktówka *27 Wagons Full of Cotton* [27 wozów z bawełną] Williamsa, której akcja toczy się na werandzie w delcie Missisipi, to prawdziwa gratka dla aktorki grającej Florę, nieprzyzwoitą seksbombę z Południa z dużym biustem i niskim ilorazem inteligencji. Flora jest żoną podejrzanego właściciela odziarniarki bawełny, który nazywa ją „Baby Doll", czyli laleczką. Gdy w konkurencyjnym zakładzie w tajemniczych okolicznościach wybucha pożar, pojawia się inspektor i zaczyna zadawać pytania. Flora podejrzewa swojego męża (oczywiście jest winny), a inspektor wciąga ją w prostacką grę, wydobywając z niej informacje za pomocą przymusu, gróźb i seksu. W filmie *Baby Doll*, adaptacji Elii Kazana z 1956 roku, Carroll Baker zapisała się w pamięci widzów jako młoda uwodzicielka, a jej seksualność wprost wylewała się spod sukienki – zupełnie inaczej niż w przypadku pięćdziesięcioześciokilogramowego chuchra nazwiskiem Meryl Streep.

Wyczerpana po ośmiogodzinnej próbie do *Trelawny*, Meryl przyszła na przesłuchanie w prostej spódnicy, bluzce i wsuwanych butach. Trzymając w dłoniach zapas papierowych ręczników zabranych z damskiej toalety, przedstawiła się reżyserowi Arvinowi Brownowi. Obok niego siedział John Lithgow, który reżyserował inne przedstawienie zespołu Phoenix. Oto, jak Lithgow wspominał to, co wydarzyło się później:

„Gawędząc z Arvinem o sztuce i głównej postaci, rozpuściła włosy, zmieniła buty, wypuściła bluzkę i jakby nigdy nic wpychała ręczniki do biustonosza, podwajając wielkość swojego biustu. W parze z asystentem kierownika sceny zaczęła czytać scenę z *27 Wagons Full of Cotton*. Niemal nie dało się zauważyć chwili, w której przestała być sobą, a wcieliła się w Baby Doll, a mimo to ta transformacja była całkowita

i zapierająca dech w piersiach. Była zabawna, seksowna, prowokująca, bezmyślna, słaba i smutna, a wszystkie te odcienie płynnie zmieniały się na naszych oczach”[32].

Arvin Brown natychmiast ją zaangażował. Zapewne jednak nie zauważył przemiany, która zaszła tuż pod jego nosem, ponieważ gdy rozpoczęły się próby i dokładnie przyjrzał się swojej głównej aktorce, wpadł w panikę. Jej magiczna sztuczka okazała się tak skuteczna, że nie zdawał sobie sprawy, iż była iluzją. „Była taka szczupła, jasnowłosa i piękna, a podczas przesłuchania jakimś cudem przekonała mnie, że mam do czynienia z flejtuchowatą, ociężałą prostaczką”[33], wspominał Brown. Czy to mogło wypalić?

Meryl także zaczynała się niepokoić. Sztuczny biust rozmiaru D był dla niej sposobem na oszukanie nie tylko widowni, lecz również siebie samej. Bez sterty ręczników wepchniętych do biustonosza traciła wyczucie postaci.

– Muszę czegoś spróbować – oznajmiła Brownowi.

Wyszła i po chwili wróciła ubrana w starą, niechlujną domową sukienkę i z przyprawionym sztucznym biustem. Znalazła Baby Doll, a Brown ponownie dostrzegł w niej „dorodną babkę”. Meryl nie udawała femme fatale, ale spróbowała oddać niewinność i wulgarność Flory, które jedynie pozornie się wykluczały. Podobnie jak Evert Sprinchorn w Vassar, Brown wyczuł nutę buntu: „Miałem wrażenie, że ona zrzuca z siebie ślady konwencjonalnego wychowania”.

W styczniu 1976 roku na scenie Playhouse Baby Doll w wykonaniu Meryl piskliwie przedstawiła się widowni w ciemnościach:

– Jaaaaaake! Zgubiłam swoją białą torebkę![34]

Potem ukazała się wszystkim w butach na wysokim obcasie i obwisłej sukience – biuściasta, bełkocząca idiotka z głosem przypominającym kąpiel z bąbelkami. Pomiędzy swoimi kwestiami pomrukiwała, chichotała, odganiała wyobrażone muchy. W pewnej chwili, gdy siedziała na werandzie z rozłożonymi nogami, popatrzyła na swoją

pachę i otarła ją dłonią. Następnie podłubała w nosie i pstryknięciem pozbyła się swojego znaleziska. To były najzabawniejsze i najbardziej groteskowe rzeczy, jakie Meryl robiła od czasu *Idiotów Karamazow*. Ale tak samo jak Constance Garnett, jej Flora była zakorzeniona w niezdarnym człowieczeństwie.

Na łamach „Village Voice" nazwano ją „wysoką, solidnie odszykowaną rubensowską kobietką; seksowną Baby Snooks[4*], która chwieje się na brudnych kremowych butach na wysokim obcasie, chichocze, trajkocze dziewczęcym głosikiem, na zmianę chrapliwym i przenikliwym, mamrocze pod nosem, jakby była zbyt leniwa, żeby wyraźnie wymawiać słowa (a jednak można ją dokładnie zrozumieć), oblizuje usta, rozsyłając wilgotne uśmiechy, bawi się długimi blond włosami, obejmuje swoje piersi, kołysze i dopieszcza swoje ciało, jakby zażywała ciepłej kąpieli. Wszystkie te ekstrawaganckie detale są spontaniczne i naturalne, a chociaż jest ich mnóstwo, nie ma w tym żadnej przesady; nic nie odwraca naszej uwagi; wszystko jest częścią Baby Doll. Cóż za rola!"[35].

Niewielu ludzi w Nowym Jorku – Rosemarie Tichler, John Lithgow – zdawało sobie sprawę ze skali talentu Meryl do metamorfozy. Jej rola Baby Doll była brawurowym pokazem komizmu, ale prawdziwy szok związany z *27 Wagons Full of Cotton* dopiero miał nadejść. Sztuka dzieliła afisz z *A Memory of Two Mondays* [Wspomnienie dwóch poniedziałków] Arthura Millera, której akcja toczyła się w magazynie z częściami samochodowymi w pogrążonym w kryzysie Nowym Jorku. Wygląd i atmosfera tego spektaklu były całkowicie odmienne: podczas gdy sztuka Williamsa ociekała seksem i lemoniadą, tekst Millera był bezceremonialny i konkretny niczym wytrawne martini. W skład obsady wchodzili Lithgow i Joe Grifasi, a Meryl wcieliła się w mało istotną rolę Patricii, sekretarki.

Ale właśnie to było jej kartą atutową. Na zakończenie sztuki Williamsa światła zgasły, gdy Flora stała na scenie w księżycowym blasku Missisipi i śpiewała *Rock-A-Bye Baby* do swojej torebki. Po

antrakcie wróciła na scenę jako Patricia: z czarną trwałą, ubrana w elegancką sukienkę, z dłonią wspartą na biodrze, pyszniąc się spinką, którą dostała podczas randki poprzedniego wieczoru. Jakby na dany sygnał w mroku rozległo się szeleszczenie papieru, gdy widzowie zaczęli przeglądać program: Czy to może być ta sama aktorka?

„Nie chodziło tylko o to, że grała dwie całkowicie odmienne postaci – wspominał Arvin Brown – ale że jej poziom energii na scenie zupełnie się zmieniał. W *27 Wagons* była ociężała, niemal otępiała. Nagle wkroczyła na scenę w kolejnym przedstawieniu, ubrana w czarną perukę, i wszystko w niej było wielkomiejskie, twarde, szybkie. Widownia przeżyła szok".

Tennessee Williams i Arthur Miller unikali pokazywania się razem. Wiedzieli, że zestawienie ich sztuk niewątpliwie będzie wyglądało na rywalizację, i nie chcieli prowokować pytania, kto jest najwybitniejszym amerykańskim dramatopisarzem. Dlatego Miller przyszedł na próbę generalną, a Williams na premierę. Kiedy kurtyna opadła po zakończeniu *27 Wagons*, Meryl pobiegła za kulisy, żeby przeistoczyć się z niechlujnej prostaczki w stanowczą sekretarkę. Wsparł ją J. Roy Helland, który przyjechał za nią z Centrum Lincolna i pomógł jej stworzyć te dwa kontrastujące wizerunki. W atelier Williams dopadł Arvina Browna, żeby powiedzieć mu, jak wielkie wrażenie zrobił na nim występ Meryl.

– Nikt nigdy tak nie zagrał tej roli! – powtarzał, a Brown podejrzewał, że chodzi mu o naiwność głównej bohaterki, która prezentowała się zupełnie inaczej niż pewna siebie, nadąsana seksbomba Carroll Baker w adaptacji filmowej.

Brown wślizgnął się do garderoby, żeby opowiedzieć Meryl o euforii autora. Po przedstawieniu zamierzał wprowadzić Williamsa za kulisy, żeby ten mógł ją pochwalić osobiście. Williams jednak nie pojawił się w umówionym miejscu. Zniknął, zanim aktorów wywołano na scenę po zakończeniu *A Memory of Two Mondays*.

Nikt nie znał powodu, aż do następnego dnia, gdy reżyser odebrał telefon z przeprosinami od agenta Williamsa. Oto, co się stało: Meryl miała dublerkę nazwiskiem Fiddle Viracola, której okrągła twarz i zwariowana osobowość idealnie pasowały do postaci Baby Doll. Viracola miała dziwaczne hobby: zaczepiała znanych ludzi i prosiła ich, aby narysowali dla niej żabę. Podczas próby generalnej podeszła do Arthura Millera i poprosiła o żabę do swojej kolekcji.

W dniu premiery Williams szedł do atelier, żeby spotkać się z Brownem, gdy nagle dopadła go jakaś kobieta, wrzeszcząc coś o żabie. Autor spanikował i uciekł do taksówki. Nie dotarł za kulisy, żeby powiedzieć Meryl, jak bardzo zachwyciła go w roli Baby Doll.

Pomimo czynionych postępów Meryl wciąż nie widziała w sobie materiału na gwiazdę filmową, a reszta świata podzielała jej zdanie. A przynajmniej takie można było odnieść wrażenie pewnego popołudnia, gdy siedziała naprzeciwko Dina De Laurentiisa, włoskiego producenta filmowego, który pracował przy mnóstwie obrazów, od *La Strady* Felliniego po *Serpico* Lumeta. De Laurentiis kompletował obsadę nowej wersji *King Konga*, a Meryl przyszła na przesłuchanie do roli, w której kiedyś błyszczała Fay Wray – dziewczyny podbijającej serce potężnego goryla.

De Laurentiis zmierzył ją wzrokiem zza grubych kwadratowych okularów. Z jego gabinetu na szczycie budynku Gulf and Western przy Columbus Circle roztaczał się widok na cały Manhattan. Producent był po pięćdziesiątce i miał zaczesane do tyłu, przyprószone siwizną włosy. Jego syn, Federico, widział Meryl w jednej ze sztuk i zaprosił ją na rozmowę. Jednak ojciec najwyraźniej nie dostrzegł w niej tego, co młody De Laurentiis.

– *Che brutta!*[36] – rzekł ojciec do syna, a potem kontynuował po włosku: – Ale brzydula! Po co ją tutaj sprowadziłeś?

Meryl była oszołomiona. Producent nie wiedział, że uczyła się włoskiego w Vassar.

– *Mi dispiace molto* – odparła ku zaskoczeniu De Laurentiisa. – Przykro mi, że nie jestem tak piękna, jak powinnam, ale na nic więcej nie może pan liczyć.

Była jeszcze bardziej niezadowolona, niż dała po sobie poznać. Nie tylko nazwał ją brzydulą, lecz także zakładał, że jest głupia. Która aktorka, do tego Amerykanka i blondynka, zna jakikolwiek język obcy?

Wstała, zbierając się do wyjścia. Właśnie tego bała się w branży filmowej: obsesji na punkcie wyglądu i seksu. Owszem, chciała odnieść sukces, ale obiecała sobie, że nie zadowoli się byle czym. A to było byle co.

Kiedy dowiedziała się, że Jessica Lange dostała tę rolę, nie była zawiedziona. Prawdę mówiąc, aż tak jej nie zależało. Wiedziała, że nie wypadłaby najlepiej. Niech ktoś inny drze się na małpę na szczycie Empire State Building. Potrzebowali „gwiazdy filmowej”, a ona nią nie była.

Była zbyt *brutta*.

Jej serce pozostało w teatrze. Po sukcesie *27 Wagons Full of Cotton* wiosną współpracowała z zespołem Phoenix przy kolejnej sztuce: *Secret Service* [Tajne służby] Williama Gillette’a, melodramacie osadzonym w czasach wojny secesyjnej. W przedstawieniu grał również jej stary znajomy Grifo, a także znani z *Trelawny* John Lithgow i Mary Beth Hurt.

Sztuka była dreszczowcem z 1895 roku – niczym szczególnym się nie wyróżniała, ale miło było wcielić się w rolę Edith Varney, ślicznotki z Richmond, która zakochuje się w unijnym szpiegu przy wtórze dział huczących w tle. Ubrana w kraciastą suknię i czepek, razem z podkręcającym wąsa Johnem Lithgowem odgrywała sceny miłosne, które wydawałyby się nadmiernie rozdmuchane nawet w *Przeminęło z wiatrem*:

– Co to jest... wyznanie miłości czy pożegnanie?

– O nie... tylko to pierwsze... Każdego dnia... każdej godziny... każdej minuty... póki ponownie się nie spotkamy![37]

Sztuka balansowała na granicy kiczu i aktorzy nie byli pewni, na ile dystansu mogą sobie pozwolić w tych scenach. Jednak dzieciaki z Phoenix po prostu chciały pracować razem, nad czymkolwiek. Powstał zgrany zespół, który trzymał się razem na scenie i poza nią: pełna ikry, piskliwa Mary Beth, psotny Joe Grifasi, intelektualista John Lithgow oraz Meryl, elitarna blondynka potrafiąca zagrać wszystko. Po przedstawieniach szli na drinka do Joego Allena, a potem wracali rowerami do Upper West Side, niczym nowojorska wersja paczki z *Jules i Jim*. Mery Beth wspominała, że czuli się „książętami miasta".

Meryl wciąż była opromieniona sukcesem *27 Wagons* i *A Memory of Two Mondays*. „Te dwie sztuki w Phoenix Theatre, a także *Trelawny*, uczyniły mnie bardziej rozpoznawalną niż trzy lata grania typowych blondynek na Broadwayu"[38], powiedziała później. Zdobyła swoją pierwszą branżową nagrodę, Theatre World Award, i była nominowana do nagrody Drama Desk. Pod koniec marca – niecały rok po zdobyciu dyplomu szkoły teatralnej – nominowano ją do nagrody Tony za jej podwójny występ z zespołem Phoenix. Rywalizowała ze swoją koleżanką Mary Beth, którą nominowano za rolę w *Trelawny*.

Osiemnastego kwietnia, kilka dni po premierze *Secret Service* w Playhouse, obie aktorki pojawiły się na uroczystości wręczenia nagród w Shubert Theatre. Za kulisami przebywali wielcy świata rozrywki: Jane Fonda, Jerry Lewis, Richard Burton. Na scenie znajdowała się surowa scenografia *Chóru*, który nominowano w niemal wszystkich muzycznych kategoriach. Członkowie obsady rozpoczęli ceremonię kultową piosenką *I Hope I Get It* – Mam nadzieję, że to zdobędę. Nominowani z pewnością podzielali tę nadzieję.

Była Wielkanoc. Mary Beth pojawiła się w swoich za dużych okularach i z charakterystyczną rudą grzywką. Meryl wciąż opadały na czoło loki z czasów wojny secesyjnej. Siedząc na widowni, czuła się „bardzo niekomfortowo"[39]. Podczas przerw na reklamy widziała, że

nominowani nerwowo oblizują usta. W sali panowała absurdalna atmosfera.

Chór zgodnie z przewidywaniami zgarnął największą pulę, zwyciężając w połowie z osiemnastu kategorii. Kiedy pokonał *Chicago* i *Pacific Overtures* w kategorii najlepszego musicalu, wszyscy mieli wrażenie, że orkiestra zafiksowała się na „What I Did for Love". Nikt nie mógł zaprzeczyć, że Joe Papp stworzył coś wielkiego.

Alan Arkin wyszedł na scenę, żeby wręczyć nagrodę dla najlepszej aktorki teatralnej. Gdy wyczytywał nazwiska nominowanych, Meryl mocniej zacisnęła usta. Nagrodę otrzymała jednak Shirley Knight za rolę w *Kennedy's Children* [Dzieci Kennedy'ego]. Meryl i Mary Beth wróciły z pustymi rękami. We wtorek pojawiły się w teatrze i wróciły do Richmond w Wirginii w 1864 roku.

Podczas próby generalnej do *Trelawny of the „Wells"* Joe Papp tajemniczo zagadnął Meryl:

– Być może będę miał coś dla ciebie.

W wigilię Bożego Narodzenia w 1975 roku zadzwonił jej telefon.

– Chciałabyś zagrać Izabelę w *Miarce za miarkę* podczas festiwalu w parku? – spytał producent. – A może Katarzynę w *Henryku V*?

Meryl była... zbita z tropu. Czy on postradał zmysły? Wiedziała, że należy do jego ulubienic, a każdy, kto raz znalazł się w ścisłym gronie współpracowników Joego, mógł liczyć na pracę do końca życia, niczym w japońskiej korporacji. Ale Izabela? Czy to nie główna rola?

„Uwielbiałam w nim to, że traktował mnie jak równą sobie. Już na samym początku, gdy byłam nieznaną, niedouczoną studentką, zanim na to zasłużyłam, dopuszczał mnie do dyskusji na równych prawach"[40]. Oboje urodzili się tego samego dnia, 22 czerwca, i mieli poczucie, że łączy ich kosmiczna więź.

„Był mnie całkowicie pewien", wspominała Meryl. „Jednak w mojej głowie coś krzyczało: O rany! Tylko popatrz!".

Zima zmieniła się w wiosnę, a Meryl wszędzie jeździła na rowerze. Do śródmieścia, gdzie w Public Theater odbywały się próby do *Miarki za miarkę*. Na przedmieścia do Centrum Lincolna, gdzie Papp prowadził próby do *Henryka V*. Pewnego majowego dnia zostawiła rower w szatni w Café des Artistes przy Sześćdziesiątej Siódmej Zachodniej, dwie przecznice od swojego nowego mieszkania. Przyjechała nieco za wcześnie, więc spacerowała po wyłożonej boazerią jadalni, oglądając sielankowe malowidła ścienne przedstawiające tańczące nago wodne nimfy. Otaczające je drzewa przypomniały jej Bernardsville i czasy, gdy była apodyktyczną dziewczynką. Teraz w jej miasteczku powstawały drogi ekspresowe i wszystko się zmieniało. Poza tym ojciec właśnie przeszedł na emeryturę i razem z Mary Wolf przeprowadzał się na Mason’s Island w Mystic w stanie Connecticut.

Według wszelkich aktorskich standardów jej pierwszy sezon w Nowym Jorku był olśniewający: kilka sztuk na Broadwayu, nominacja do nagrody Tony, a wkrótce także dwie role podczas festiwalu Szekspir w Parku. Oprócz tego kilka dni wcześniej odebrała kolejny telefon.

Oni: „Chciałaby pani przylecieć do Londynu?”.

Meryl: „Jasne”. (Cisza). „W jakim celu?”.

Okazało się, że chodzi o przesłuchanie do *Julii*, filmu opartego na jednym z rozdziałów pamiętnika Lillian Hellman *Pentimento*. Była to historia (wątpliwej autentyczności) dotycząca przyjaciółki z dzieciństwa, która zawsze była bardziej śmiała od samej autorki. Julia zostaje działaczką antynazistowską i wciąga Lillian do akcji przemycania pieniędzy dla członków ruchu oporu w Rosji. W odróżnieniu od *King Konga* w tym filmie Meryl widziała dla siebie miejsce: to była opowieść o kobiecej przyjaźni i odwadze, a nie byle co. Jane Fonda grała Lillian. Reżyser Fred Zinnemann zamierzał zaangażować do roli Julii kogoś nieznanego.

Na razie Meryl nie mogła oderwać wzroku od ceny biletu lotniczego do Londynu: 620 dolarów.

– Kiedy byłam w Yale, studenci tacy jak ja zarabiali dwa i pół dolara za godzinę na scenie – powiedziała dziennikarzowi „Village Voice” Terry’emu Curtisowi Foxowi, z którym umówiła się na lunch w Café des Artistes. To był jej pierwszy zawodowy wywiad. – Przed tym rokiem najwięcej zarobiłam jako kelnerka. A teraz sześćset dwadzieścia dolarów. I to za samo przesłuchanie. To szaleństwo.[41]

Kolejna sprawa: nie miała paszportu. Nigdy go nie potrzebowała.

Meryl była zaangażowana w próby do *Henryka V*. Papp miał prostą wizję: im więcej rozmachu, tym lepiej. W zatoce historyczne okręty zbierały się przed obchodami dwusetnej rocznicy podpisania Deklaracji Niepodległości. Przypominały flotyllę duchów. Papp chciał, aby przedstawienie w Central Parku również odbyło się w atmosferze pompy i przepychu, a bitwa pod Azincourt miała przypominać krwawą powtórkę Lexington i Concord. Sukces *Chóru* pozwolił mu odetchnąć od problemów finansowych, jednak producent wciąż bił głową w mur w kontaktach z Centrum Lincolna. Z pewnością dobrze rozumiał słowa udręczonego króla:

> Iluż rozkoszy musi się król wyrzec,
> Których spokojnie prywatny używa![42]

Meryl wiedziała, że Papp się nie podda.

– On się na to porwie, nawet gdyby krytycy mieli nas porównywać z Brytyjczykami i rozszarpać na strzępy – z uśmiechem oznajmiła Foxowi. – Otworzy całą scenę i każe wypuszczać płonące strzały do jeziora. – Jako francuska księżniczka Katarzyna nie miała uczestniczyć w ekstrawaganckich scenach walk. – Żałuję, że nie ma mnie w tych scenach – stwierdziła łapczywie.

Zapłacili rachunek i ruszyli do drzwi. Meryl zabrała rower z szatni, założyła plecak i pojechała wzdłuż Rockefeller Center, żeby zająć się kwestią paszportu. Dwudziestosześcioletnia aktorka, która w oczach

Foxa była jak postać z filmu: wschodząca gwiazdka, świeża twarz. Mimo wszystko napisał: „W Meryl Streep jest coś zabójczego”.

Jej mieszkanie przy Sześćdziesiątej Dziewiątej Ulicy znajdowało się w odległości niecałej przecznicy od Central Parku. Szybka przejażdżka rowerem pozwalała jej dotrzeć do teatru Delacorte, odkrytej oazy zbudowanej przez Joego Pappa. Jeszcze kilka kroków i była na scenie. Zamek Belvedere wznosił się w tle jak droga scenografia, a letnie rozpalone niebo rozpościerało się nad jej głową. Potem zaczynały się bitwy.

Papp zgromadził potężną obsadę – sześćdziesięcioro aktorów, z których dużą część stanowili absolwenci szkół teatralnych marzący o przełomowej roli. Większość uczestniczyła w przesłuchaniach w Public Theater, gdzie zadebiutował *Chór*, zanim przeniósł się na Broadway. Na scenie wciąż widniała biała linia, na której stali chórzyści.

„Kazali nam całą grupą stanąć na tej białej linii”, wspominał jeden z przesłuchiwanych aktorów, Tony Simotes. „Nagle Joe zaczął opowiadać o przedstawieniu i o tym, co w nim widzi. Zarysował dla nas jego tło. A potem powiedział, że wszyscy dostaliśmy role. Opowiadał dalej, a my zrobiliśmy wielkie oczy. W końcu podnieśliśmy krzyk, wiwatowaliśmy i padaliśmy sobie w objęcia”[43].

Papp, z cygarem stale zwisającym z kącika ust, dzierżył swoją władzę jak królewskie berło. „Zbudujcie mi wieżę”, rozkazywał, a rój stolarzy wpadał na scenę z młotkami i drewnem. W pewnym momencie zaczął skakać na skakance przed aktorami, żeby pokazać im, że nie stracił swojej witalności.

Po kilku dniach zwolnił faceta, który wygłaszał prolog („Kto mi ognistą muzę da, bym wzleciał / Do empirejskiej wyżyny twórczości!”[44]), i zastąpił go Michaelem Moriartym. Moriarty grał na Broadwayu i miał już na koncie nagrodę Tony. Meryl obserwowała go zza sceny i rozkoszowała się groźnym tonem, jakim wygłaszał prolog. Jak powiedziała później: „Wtedy po raz pierwszy zrozumiałam, że

z Szekspira można wydobyć absolutnie wszystko. Michael wynajdywał dla naszej przyjemności wszystkie sprośne wersy, robiąc to szelmowsko i mądrze”[45].

Oboje mieli ze sobą coś wspólnego, nie licząc scenicznego romansu w *Zwodzicielu z Sewilli* przed pięcioma laty. Byli jedynymi członkami zespołu, którzy nie bali się reżysera.

„Michael Moriarty miał w dupie Josepha Pappa, co było bardzo fajne”, wspominał jeden z członków obsady. „Po prostu mówił: «Chcesz, żebym to zagrał? Dobra, załatwione». Wielu ludzi na próbach czuło się przy nim bardzo nieswojo. Meryl przychodziła, obejmowała go za szyję i traktowała jak starego przyjaciela”[46].

Nawet zaczęła brzmieć jak on podczas wywiadów. Kiedy dziennikarze z „Timesa” odwiedzili teatr Delacorte i spytali ją, czy zazdrości Brytyjczykom ich szekspirowskiego wykształcenia, wzruszyła ramionami i odpowiedziała:

– Zazdroszczę im bogactwa doświadczenia, do którego mogą się odwoływać, ale w Ameryce mamy inną, równie silną tradycję. Korzystamy z serca i intuicji.[47]

Serce i intuicja: specjalność Pappa.

Jako Katarzyna występowała tylko w dwóch scenach, za to niezwykle istotnych. W jednej, w całości napisanej po francusku, księżniczka uczy się angielskich nazw części ciała, określając łokieć mianem „de bilbow[5*]”. Później powraca w absurdalnym przybraniu głowy i czaruje króla Anglii. „To był zaledwie jeden lekki, smakowity epizod, ale ona w nim błyszczała”, wspominała Rosemarie Tichler. „Widzimy, jak biedny, oszołomiony król daje się owinąć wokół palca i zakochuje się. A razem z nim zakochała się widownia”.

Pracę w Central Parku cechowała wyjątkowa magia. O piętnastej tłumy nowojorczyków ustawiały się w kolejce przed teatrem Delacorte, żeby zdobyć darmowe bilety. (Papp nigdy się nie ugiął, nawet gdy władze miasta nalegały, aby pobierał opłatę w wysokości chociaż

jednego dolara). Kolejka wiła się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara ku boiskom do softballu na Green Lawn i sama stawała się czymś w rodzaju szekspirowskiej sceny, tętniącej niezwykłą energią miasta.[48] Pewnego lipcowego popołudnia konserwatywnie ubrana kobieta trzymająca prawnicze książki stała za facetem w T-shircie ze sklepu dla surferów, a trubadur w elżbietańskim stroju śpiewał madrygały z akcentem ze Środkowego Zachodu, zbierając dziesięcio- i dwudziestopięciocentówki. W pobliżu sprzedawca hot-dogów konkurował z wózkiem z falafelami, a mężczyzna w fioletowej koszuli i fioletowych dżinsach opowiadał wszystkim zainteresowanym: „Tak naprawdę mnie nie widzicie. To halucynacja. Sądzicie, że widzicie fiolet, ponieważ to kolor czarodziejskich grzybków”.

Około siedemnastej obsługa teatru rozdawała karty, które można było wymienić na bilety, a najszczęśliwsze tysiąc osiemset osób wypełniało amfiteatr przed przedstawieniem o dwudziestej. Kiedy Michael Moriarty wychodził na scenę, wzywając ognistą muzę, słońce wciąż płonęło na niebie. Podczas piątego aktu, gdy Henryk całuje Katarzynę, scenę oświetlał blask księżyca. Wieczorem park zmieniał się w raj dla złodziei i zboczeńców, więc aktorzy roztropnie wracali silną grupą. W końcu Meryl docierała do swojego holu, do windy i do mieszkania, które miała tylko dla siebie.

Cztery dni po ostatnim spektaklu *Henryka V* w teatrze Delacorte na tej samej scenie wystawiono sztukę *Miarka za miarkę*. Dziesięć minut przed pierwszym przedstawieniem jakiś mężczyzna na widowni dostał ataku serca. Karetka odwiozła go do szpitala Roosevelta, na miejscu stwierdzono zgon. O dwudziestej zaczął padać deszcz i kierownik sceny wstrzymał rozpoczęcie spektaklu o dwadzieścia minut. Po pierwszym akcie ulewa przybrała na sile. W końcu spektakl przerwano i wszyscy wrócili do domów przemoczeni.

Nawet podczas suchej pogody sztuka sprawiała im trudności. *Miarka za miarkę*, ani tragedia, ani komedia, jest jedną z najbardziej

niejednoznacznych „sztuk problemowych” Szekspira. Fabuła opiera się na moralnym dylemacie: Wiedeń zmienił się w królestwo burdeli, syfilisu i grzechu. Książę (w tej roli trzydziestopięcioletni Sam Waterston) pozostawia swojego surowego zastępcę, Angela, który ma uprzątnąć ten nieporządek. Żeby wzbudzić w ludziach respekt dla prawa, Angelo skazuje młodzieńca imieniem Klaudio na śmierć za cudzołóstwo. Siostra Klaudia, Izabela, właśnie wstępuje do klasztoru, gdy dociera do niej ta wieść. Błaga Angela o łaskę, ale on jest opętany żądzą. Składa dziewczynie nieprzyzwoitą propozycję: Prześpij się ze mną, a oszczędzę twojego brata. Pomimo błagań Klaudia, Izabela odmawia, mówiąc sobie:

> Niech umrze; moja niechaj żyje cnota;
> Droższa ma czystość od jego żywota.[49]

Ta kwestia zazwyczaj wywołuje zaskoczone westchnienia.

„To piękna rola, ale wiąże się z nią wiele problemów”, wyznała Meryl. „Po pierwsze, widowni w tysiąc dziewięćset siedemdziesiątym szóstym roku trudno jest uwierzyć, że dla Izabeli liczy się tylko czystość duszy. To najciężej im przyjąć”[50]. „Jasne, Angelo to świnia, myśli większość. Ale daj spokój, chodzi o życie twojego brata! Po prostu idź z facetem do łóżka!”.

Meryl koniecznie pragnęła znaleźć prawdę Izabeli i uczynić jej dylemat autentycznym, mimo że publiczność trzymała przeciwną stronę. Taki sam kłopot napotkała przy *Sprawie Kramerów*. Czy uda jej się sprawić, aby ludzie zidentyfikowali się z fanatyczną zakonnicą?

– Mężczyźni zawsze odrzucali Izabelę, od początku historii tej sztuki – oznajmiła podczas prób, rozkoszując się efektem swoich słów.

Jej ojciec, korzystający z uroków emerytury w Connecticut, wyszukał dla niej wszystkie materiały dotyczące tego tekstu, jakie zdołał.

– To nie lada uczony[51] – przechwalała się Meryl.

Atrakcyjna rola dla Meryl Streep była jednym z powodów, dla których Papp zdecydował się na wystawienie *Miarki za miarkę*, jednak innym niewątpliwie była aktualność sztuki. Szekspirowski Wiedeń to surowe miasto trawione przez korupcję i zepsucie, z czym mieszkańcy Nowego Jorku, którzy przeżyli bliskość bankructwa swojego miasta, mogli się utożsamiać. Tymczasem cały kraj był świadkiem urzędowego ułaskawienia, o jakie Izabela stara się dla Klaudia. Dwa lata wcześniej prezydent Gerald Ford ułaskawił Richarda Nixona w związku z przestępstwami związanymi z aferą Watergate i teraz płacił za to słoną cenę w kampanii wyborczej przeciwko Jimmy'emu Carterowi. Na każdym kroku ktoś na szczytach władzy zawierał podejrzany zakulisowy interes, a miasto uginało się pod ciężarem brudu.

Reżyser John Pasquin wyobraził sobie Wiedeń, w którym nowojorczycy mogli dostrzec swoje miasto. Scenografia Santa Loquasta przypominała stację metra albo męską toaletę przed teatrem: boleśnie białe kafelki, smród moczu, linia nieba wypełniona malowidłami demonów. Angelo i jego urzędnicy kpiąco uśmiechali się z wysoko zawieszonej kładki, a wiedeńskie nierządnice i dziwki wyłaniały się z zapadni, jakby pojawiały się z podziemnego świata. To było jak spotkanie elit z Park Avenue z włóczęgami z Times Square – rozdwojone miasto, które Papp od zawsze starał się zjednoczyć w swoich teatrach.

Meryl wielokrotnie przeczytała ten długi, niepokojący dramat. Odziana w biały habit, miała do dyspozycji tylko swoją twarz oraz głos. Poza tym w parku pod wpływem pogody jej drobiazgowa charakteryzacja mogła z łatwością zboczyć z właściwego kursu. Pewnego wieczoru podczas kulminacyjnej części jej wielkiego monologu – „Angela żądze wyjawić mu muszę, / Ażeby na śmierć przygotował duszę"[52] – nad głowami tłumu przeleciało coś, co brzmiało jak concorde, więc Meryl musiała wykrzyczeć słowa „przygotował duszę". „To niedorzeczne – stwierdziła wkrótce potem – ale psuje mi krew, ponieważ starannie przygotowałam postać i motyw,

a tu nagle pojawia się coś, czego nawet nie ma w tekście, i psuje efekt”[53].

Z Meryl Streep działo się coś jeszcze, nad czym miała nawet mniejszą kontrolę niż nad jumbo jetami latającymi nad Manhattanem. Było to wyraźnie widać w scenach, które grała wspólnie z czterdziestojednoletnim aktorem wcielającym się w rolę Angela: konflikt woli, świętej i grzesznika złączonych w bitwie na seks i śmierć. Ze sceny bił żar. Meryl wpatrywała się w przypominające rozpalone węgle oczy swojego scenicznego partnera i w jego ziemistą twarz, na której malował się żałosny smutek. On traktował ją ogniem, ona odpowiadała soplami lodu:

ANGELO

Więc powiem jasno – kocham cię.

IZABELA

I brat mój kochał Julię, a powiadasz,
Że umrzeć za to musi.

ANGELO

On nie umrze,
Nie, Izabelo, jeśli chcesz mnie kochać.[54]

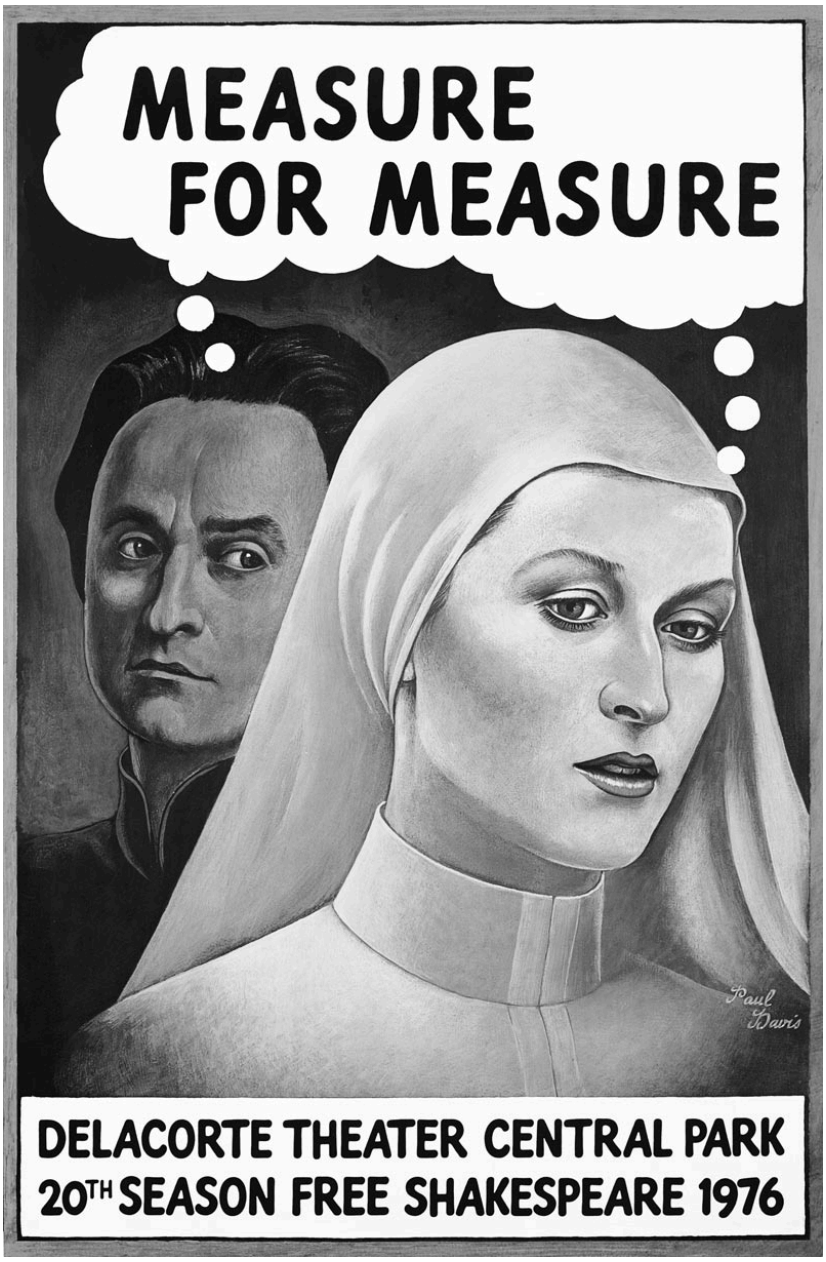
Dublerka Meryl, Judith Light, każdego wieczoru oglądała wspólne sceny Izabeli i Angela, zapamiętując zarys gry Meryl na wypadek, gdyby kiedyś musiała ją zastąpić. (Nie musiała). „To ich dynamika pchała przedstawienie naprzód, a patrzenie na to, jak tworzą coś razem, było niezwykle ekscytujące – wspominała Light. – Widać było, jak coś między nimi powstaje, a ona pozwalała, żeby jego aktorstwo ją unosiło”[55].

Michael Feingold, przyjaciel Meryl z Yale, również to dostrzegał. „Fizyczne przyciąganie między nimi było bardzo rzeczywiste. A myśl,

że między Izabelą a Angelem mogłaby powstać jakaś więź, nie tylko w kwestiach aktorów, lecz także w ich życiu... to dodatkowo podnosiło temperaturę, a ona była do tego zdolna nawet w habicie zakonnicy”[56].

Zwrócił na to uwagę również krytyk z „Timesa”, Mel Gussow: „Panna Streep, często obsadzana w rolach surowych, dojrzałych kobiet, nie zagrała Izabeli ze względu na jej słodycz i niewinność. Za pozorną naiwnością kryje się świadomość. Wyczuwamy seksualną grę, którą prowadzi z Angelem, a także budzące się w niej poczucie własnej ważności i władzy”[57].

Gdyby znali choć część prawdy.



„Wyczuwamy seksualną grę, którą prowadzi z Angelem”, pisał krytyk „Timesa” po tym, jak obejrzał Meryl w *Miarce za miarkę*.


Measure for Measure (stage - NY Shakespeare Festival)
Shown: Meryl Streep, John Cazale
Rentals grant one-time, EDITORIAL use only, unless otherwise negotiated. Please inform us about usage or non-usage as soon as possible. Research fees may be applicable if no
images are used.
Please Credit:
PHOTOFEST
(212) 633-6330

Z Johnem Cazale’em.

Miarka za miarkę opowiada o zakonnicy, która wyżej ceni swoje zasady od życia brata, i pod tym względem jest sztuką problemową. Jednak ta wersja opowiadała o mężczyźnie i kobiecie, którzy walczą ze swoją nieugaszoną seksualnością, czynią wyznania i od razu je kwestionują, zdradzając ideały w imię niepowstrzymanego pożądania. To czystość Izabeli rozpala Angela w sposób, w jaki nie zdołałyby tego uczynić wiedeńskie dziwki. Aktorzy wcielający się w te role tworzyli niemal równie niedorzeczną parę: lodowa księżniczka i dziwak. A mimo

to wszyscy, na scenie i poza nią, wyczuwali przeskakującą między nimi iskrę.

W dniu premiery Meryl i jej Angelo wymknęli się z przyjęcia dla aktorów. Trafili do jadłodajni Empire w Chelsea, obskurnego lokalu ze srebrno-czarnym wystrojem w stylu art déco i miniaturą Empire State Building na dachu. Jedli i rozmawiali, a kiedy Meryl wróciła do domu, była piąta rano. Nie mogła zasnąć.

Wstała rano, żeby wpuścić do mieszkania umówionego dziennikarza. Rozmawiała z nim przy soku pomarańczowym i francuskich rogalikach, z przekrwionymi oczami i bez makijażu. Nawet gdy opowiadała o niezwykłym pierwszym roku w szkole teatralnej, wciąż wracała myślami do Johna Cazale’a. W tym facecie coś było. Coś.

– Odkąd przyjechałam do miasta, dopisuje mi szczęście[58] – powiedziała.

Fredo

Czas płynął inaczej dla Johna Cazale’a. Wszystko toczyło się wolniej. Nie był tępy, nic z tych rzeczy, ale cechowała go irytująca skrupulatność. Nawet proste czynności mogły mu zajmować wiele godzin. Wszyscy jego znajomi o tym wiedzieli i doprowadzało ich to do szału.

Jego przyjaciel Marvin Starkman: „Mieliśmy dom na wsi, a John często nas odwiedzał. Jeśli jechał przede mną i docieraliśmy do bramki opłat, John zatrzymywał się i sprawdzał, czy gdzieś na zewnątrz jest zapisane imię albo numer faceta w budce. Patrzył na niego, upewniał się, że wie, z kim rozmawia, wyjmował ćwierćdolarówkę albo inną monetę i mówił: «Proszę bardzo». Osobę w następnym samochodzie prawie trafiał szlag”[1].

Robyn Goodman, żona jego kolegi, Waltera McGinna: „Kupiliśmy kolorowy telewizor. To była nowość i wszyscy byliśmy podnieceni. Walter zadzwonił do Johna i poprosił: «Wpadnij mi pomóc, razem go ustawimy». A John odpowiedział: «Wyregulujmy kolor». To było około dwudziestej drugiej. Poszłam spać około północy, a oni wciąż nie skończyli. Stroili telewizor przez większość nocy”[2].

Dramatopisarz Israel Horovitz: „Musieliśmy mu dać klucze do teatru, tak długo usuwał charakteryzację. Szliśmy do restauracji przy Astor Place, gdzie miał się z nami spotkać. On się jeszcze nie pojawiał, a wszyscy już zbieraliśmy się do wyjścia. Był najpowolniejszą osobą, jaką znałem”[3].

Jego przyjaciel Al Pacino: „Jesz z nim posiłek, a kiedy kończysz – a potem zmywasz i kładziesz się spać – on jest dopiero w połowie. Następnie wyciąga cygaro. Najpierw je podpala, przygląda się, smakuje. W końcu zaczyna palić”[4].

John zachowywał się, jakby miał nieograniczoną ilość czasu...

Tak samo podchodził do granych postaci. Reżyserzy nazywali go „Dwadzieścia pytań”, ponieważ stale o coś dopytywał podczas prób. Zanim się do czegokolwiek zabrał, musiał się wszystkiego dowiedzieć. Próbował robić jedną rzecz na milion różnych sposobów – w końcu było tyle możliwości. Marvin Starkman zwykł żartować: „Jezu, założę się, że u ciebie gra wstępna trwa pięć godzin”.

Nie przypominał nikogo innego w branży: był wiotki, miał wielki nos, czoło wysokie jak głaz, przecięte pulsującą żyłą. Kiedy kierował na coś swoje zapadnięte oczy, wyglądał jak cierpiący i zrozpaczony zdychający pies.

„Zupełnie jakby pochodził z innej planety”, twierdziła Robyn Goodman. „Było w nim tyle głębi i szczerości. Nie nosił w sobie żadnego fałszu, ani jako człowiek, ani jako aktor. Doświadczał świata w prawdziwie głęboki sposób”.

John był powolny, ponieważ wszystko go fascynowało. Uwielbiał swojego datsuna. Uwiebiał *Złodziei rowerów*. Uwielbiał kubańskie cygara, które palił bez opamiętania. „John miał ciekawość dziecka i wcale nie udawał”, powiedział Starkman. „Gdyby ktoś go nie znał, spytałby: «Co to za ściema?». Ale to nie była ściema”.

Pewnego razu wspólnie z Walterem McGinnem (John nazywał go „Szybkim”) znaleźli parkometr leżący na chodniku. Postanowili zanieść go do mieszkania Johna i rozebrać, żeby sprawdzić, jak działa. Ktoś zapewne na nich doniósł, ponieważ wkrótce pojawiła się policja i zatrzymała Johna, który spędził noc w areszcie.

– Boże, jak tam było? – pytał Starkman, kiedy John wyszedł na wolność.

– Cóż, zakumplowałem się z kilkoma osobami – odrzekł John. – I dowiedziałem się, jak dwa razy zapalić tę samą zapałkę.

Jego postacie cechowała ta sama dziecięca niewinność, jednak pod spodem zawsze pulsowała melancholia. „W głębi nosił smutek”, powiedział jego brat, Stephen. „Nie wiem, jak to wyjaśnić”[5]. Razem z Walterem godzinami rozmawiali o aktorstwie, a Robyn Goodman się

im przysłuchiwała. „Obaj doskonale rozumieli, że w centrum każdej postaci znajduje się jakiś rodzaj cierpienia”, wspominała. „Widać było, że obaj noszą w sobie zranienia, które zmieniali w sztukę”.

Właśnie cierpienie definiowało najbardziej barwną postać, w jaką wcielił się John, Freda Corleone z pierwszej i drugiej części *Ojca chrzestnego*. Można je wyczuć, kiedy po pijaku podrywa dziewczynę swojego brata, Kay, na weselu ich siostry, albo gdy w musztardowym garniturze i lotniczych okularach przeciwsłonecznych udaje ważniaka w Las Vegas, otoczony dziewczętami i alkoholem, a także w hangarze na łodzie w Tahoe, gdy pretensje z rykiem wypływają na powierzchnię.

MICHAEL

Ciągle się o ciebie troszczę, Fredo.

FREDO

Troszczysz się? Jesteś moim młodszym bratem i się o mnie troszczysz? Czy kiedykolwiek się nad tym zastanawiałeś? Chociaż raz? Poślijcie Freda tu, poślijcie Freda tam. Niech Fredo zajmie się tamtym nocnym klubem. Niech odbierze kogoś z lotniska. Jestem twoim starszym bratem, Mike, ale zawsze byłem poniewierany![6]

Większość aktorów zabiłaby za okazję zagrania Sonny’ego albo Michaela Corleone, twardych braci kierujących rodzinnym interesem. Który młody mężczyzna nie chce zagrać odważnej, butnej albo silnej postaci? John zaś reprezentował drugie oblicze amerykańskiej męskości. Bez mrugnięcia okiem potrafił zagrać słabość, tchórzostwo, wstyd albo strach. Umiał sprawić, że najsłabszy członek rodziny stawał się najciekawszy – oczywiście jeśli ktoś był dostatecznie uważny. Większość widzów po wyjściu z kina rozmawiała o Alu Pacino, Robercie De Niro czy Genie Hackmanie, aktorach grających niespokojnych bohaterów. Jeśli jednak byłeś gotowy zwrócić na niego uwagę, John Cazale mógł złamać ci serce.

Zaczęło się od muzyki. W dzieciństwie John i jego młodszy brat ubóstwiali Toscaniniego. Całymi godzinami słuchali nakręcanej victroli: drugiego i trzeciego koncertu brandenburskiego Bacha, nokturnów Debussy'ego, uwertur Wagnera do *Śpiewaków norymberskich* i *Parsifala*. Zdarli swoje płyty z symfonią nr 99 Haydna, aż w końcu Stephen, który był o dwa lata młodszy, usiadł na czwartej części i ją złamał. „[John] wściekł się jak cholera", powiedział Stephen. „Często mnie tłukł. Zdarzało się, że miałem całe sine ręce od jego razów"[7].

Przejęli zamiłowanie do muzyki od swojej ciotki Kitty, która zabierała ich na koncerty i do muzeów w Nowym Jorku. Ją z kolei nauczyła tego jej babcia, Nonna, która śpiewała w domu fragmenty włoskich oper. Nonna w młodości pracowała w zakładzie włókienniczym przy produkcji juty i z dumą powtarzała ruchy rąk, które wykonywała przy wrzecionie. Jej wnukowie naśladowali te gesty za jej plecami i chichotali.

Pomimo zagrania w klasycznej sadze filmowej o włoskich imigrantach w Ameryce John niespecjalnie interesował się swoim dziedzictwem. Stephen później ujawnił historię ich rodziny, podobną do wydarzeń z drugiej części *Ojca chrzestnego*, nie licząc mafii. Ich dziadek, Giovanni Casale[8], przyszedł na świat w Genui i przypłynął do Nowego Jorku 27 września 1868 roku jako biedny i niemal niepiśmienny szesnastolatek. Szesnaście lat później, z powodów, których już nikt nie znał, podpisał się na dokumentach naturalizacyjnych jako „Giovanni Cazale" – przez „z" – i takie nazwisko nosiły jego dzieci oraz wnuki. Pracował wtedy jako handlarz owocami i wędrowny ostrzyciel noży. Razem z żoną Annie przeprowadził się do Revere, nadmorskiego miasta niedaleko Bostonu, gdzie wspólnie z dwoma partnerami otworzył swój pierwszy hotel. Kiedy Revere stało się popularnym kurortem, Giovanni kupił kolejne nieruchomości. Podobnie jak Vito Corleone, zbudował dla siebie nowe życie w nowym kraju, prowadząc własny interes. Tyle że on nie musiał wrzucać trupów do rzeki.

Giovanni i Annie mieli córkę Catherine, znaną Johnowi i Stephenowi jako ciotka Kitty. Ich druga córka Elvira zmarła w dzieciństwie. Później pojawili się bliźniacy John i Charles, którzy byli wcześniakami. Annie nacierała ich oliwą z oliwek i ogrzewała w kuchence, dzięki czemu przeżyli. Obaj bracia zajmowali się sprzedawaniem węgla i uwielbiali obstawiać gonitwy konne na torze w Suffolk Downs. John, starszy z bliźniaków, ożenił się z irlandzką katoliczką i miał z nią troje dzieci. John Cazale, urodzony w 1935 roku, był środkowym dzieckiem, nieśmiałym chłopakiem, który wielbił drużynę Red Sox i Teda Williamsa.

Gdy John miał pięć, a Stephen trzy lata, rodzina przeprowadziła się do Winchesteru. Rodzice umieścili chłopców w różnych szkołach z internatem: Johna w Buxton w miasteczku Williamstown w stanie Massachusetts, a Stephena w Woodstock Country School w Vermoncie. John był spokojny i wycofany, dlatego wszystkich zaskoczyło, gdy dołączył do szkolnego kółka teatralnego. „Byłem zdziwiony tak jak wszyscy, gdy postanowił, że chce występować w teatrze”, przyznał Stephen. „Tego nikt się po nim nie spodziewał”.

Jako nastolatek John pracował na stanowisku gońca w Standard Oil. Tę samą pracę wykonywał tam Al Pacino, młodszy od niego o pięć lat. John rozpoczął studia aktorskie na Uniwersytecie Bostońskim, gdzie poznał Marvina Starkmana i Waltera McGinna. Wszyscy podziwiali swojego nauczyciela aktorstwa, Petera Kassa, który nakłaniał studentów, aby czerpali ze swojej osobistej ciemności, nie uciekali przed cierpieniem, tylko odnajdywali je w granej postaci. (Przed tą samą nauką Meryl broniła się na pierwszym roku w Yale). John został w Bostonie i grał w Charles Playhouse, a po godzinach dorabiał jako taksówkarz. W tej pracy ponownie dochodziła do głosu jego skrupulatność. „Nie zostawiał ludzi na środku ulicy”, wspominał Starkman. „Podjeżdżał do samego krawężnika. Otwierał drzwi przed pasażerami, wysiadał. Był idealnym taksówkarzem”.

Przeprowadził się do Nowego Jorku i znalazł mieszkanie w budynku bez windy w dzielnicy West Sixties. „W ogóle nie dbał o dom”, wspominał Sephen. Bracia porozumiewali się wymyśloną łaciną, w której chlew nazywał się „porcus pennus”. Kiedy John pokazał Stephenowi, jak mieszka, oznajmił: „Witaj w Porcus Hilton”. Jedną z części tego bałaganu stanowiła prowizoryczna ciemnia. John dorabiał, fotografując rzeźby do broszur galerii oraz robiąc zdjęcia portretowe znajomym aktorom. Fotografia pasowała do jego natury pełnej natręctw: skrupulatnie ustawiał oświetlenie, dbając, aby rzeźby wyglądały trójwymiarowo, a nie płasko. Część zdjęć robił dla własnej przyjemności: pejzaże w Berkshires albo portrety ciotki Kitty.

Nie było łatwo zdobyć jakąkolwiek rolę. Starkman, który zajmował się produkcją reklam, próbował znaleźć dla Johna jakieś zajęcie, ale odpowiedź zawsze brzmiała „jest zbyt egzotyczny” albo coś w tym rodzaju. John zagrał jedynie w telewizyjnej reklamie spółki New York Telephone, wcielając się w rolę hinduskiego kucharza. Dlatego razem z Marvinem zaczęli kręcić własne filmy. W 1962 roku wyprodukowali błazeńską krótkometrażówkę zatytułowaną *The American Way*; John zagrał w niej anarchistę, któremu nie udaje się wysadzić niczego w powietrze. Już w tym obrazie dało się dostrzec przebłyski jego pełnego sprzeczności stylu: komediowego, ale smutnego, groźnego, ale nieporadnego. Poza ekranem nie był niebezpieczny, lecz jego niewinność była tak szczera, że pozwalała mu się wyplątać z kłopotów. Pewnego niedzielnego poranka szedł do mieszkania Starkmana, żeby rozpocząć kolejny dzień zdjęć, i niósł pod pachą rekwizyt udający skrzynkę z trotylem, gdy nagle zatrzymał go policjant.

– Niech pan tutaj podejdzie. Co pan robi?

John popatrzył na niego nieobecnym wzrokiem i odpowiedział:

– Idę do domu Marvina.

– Aha, no dobrze – odrzekł policjant i go puścił.[9]

Przełomem w jego karierze okazały się dwa dramaty Israela Horovitza. Kiedy Horovitz uczył się w szkole teatralnej w Anglii,

zobaczył, jak kilku chuliganów dręczy hinduskiego studenta w turbanie. To wydarzenie stanowiło inspirację dla sztuki *The Indian Wants the Bronx* [Hindus chce podbić Bronx], którą wystawił po powrocie do Nowego Jorku. W roli głównego chuligana obsadził Ala Pacino, nieznanego aktora – oglądał go kiedyś w spektaklu w czyimś salonie. W rolę jego ofiary, Gupty – wystraszonego ojca, który gubi się w Nowym Jorku i usiłuje dodzwonić się do swojego syna z ulicznego automatu – wcielił się hinduski aktor. Okazało się jednak, że nie ma on zbyt wielkiego doświadczenia aktorskiego i z niewytłumaczalnego powodu podnosi rękę za każdym razem, gdy ma powiedzieć swoją kwestię. „Sednem sztuki stała się ręka tego gościa", wspominał Horovitz.

Pacino, wyznawca metody Stanisławskiego, nie potrafił się skupić. Musieli znaleźć zastępstwo za Hindusa, a Israel przypomniał sobie o Johnie Cazale'u, który wychował się w sąsiednim miasteczku. Wszystkie kwestie Gupty były napisane w hindi, więc John i Israel wahali się, czy Włoch powinien zagrać tę rolę. W końcu John się zgodził. Sztuka miała zostać wystawiona w Provincetown, a kiedy Pacino przyjechał do domu na Cape Cod, w którym wszyscy mieszkali, jego sceniczny partner wyjrzał z sypialni. Pacino rozpoznał go z czasów, gdy pracowali dla Standard Oil.

– Znowu ty – powiedział. – Znam cię.[10]

W styczniu 1968 roku przedstawienie przeniosło się do Nowego Jorku, do teatru Astor Place. Odniosło natychmiastowy sukces, stając się uosobieniem surowej, energicznej, ulicznej agresji, która elektryzowała śródmiejską scenę teatralną. Horovitz, Pacino i Cazale zdobyli nagrody Obie. Tamtego lata zaprezentowali swoją sztukę na Festiwalu Spoleto we Włoszech. Pomiędzy spektaklami John zbierał swój sześcioosobowy zespół na głównym placu i razem śpiewali na głosy. Nie znali włoskiego, więc wyśpiewywali nazwy z mapy turystycznej: „Piazza del Duomo! Spoleto! Spoleto!".

Kolejna sztuka Horovitza przyniosła Johnowi upragniony sukces. *Line* [Kolejka] była przykładem eksperymentu typowego dla końca lat sześćdziesiątych, w którym wywracano do góry nogami obowiązujące wyobrażenia dotyczące tego, czym jest dramat. Nie korzystano ze scenografii, fabuła była ledwie zarysowana. Wystarczyło pięcioro aktorów stojących w kolejce, czterech mężczyzn i jedna kobieta. Nie wiadomo, na co czekają. W trakcie sztuki kłócą się, cudzołożą i podstępem pozbawiają się nawzajem miejsca w kolejce: to sytuacja w stylu Hobbesa, naturalna dla kulturalnych nowojorczyków, którzy zawsze na widok kolejki zastanawiają się, czy nie powinni w niej stać.

John grał Dolana, samozwańczego „Miłego Gościa", który niemal dusi inną postać. W pewnej chwili opowiada o swojej „filozofii chłopca do bicia", doskonale opisującej podejście Johna do aktorstwa, a przynajmniej jego skutki:

> Każdy chce być pierwszy, prawda?... Teraz już nie trzeba się z tym kryć. Wystarczy wepchnąć się jak ten dzieciak i wrzeszczeć oraz przechwalać się, że jest się na czele. Albo że się na to zasługuje. Ale warto trochę się cofnąć... Najłatwiej kopnąć kogoś w jaja, kiedy jest się pod nim. Niech przez chwilę nas depcze. Wtedy się dobrze przymierzamy i...[11]

Line miała premierę w teatrze La MaMa w East Village jesienią 1967 roku. Cztery lata później odświeżono ją w Theatre de Lys przy Christopher Street. W rolach głównych zagrali Cazale i Richard Dreyfuss, dla którego był to debiut poza Broadwayem. Dreyfuss zaprosił na jedno z przedstawień Francisa Forda Coppolę i jego kierownika obsady, Freda Roosa, którzy właśnie przygotowywali się do kręcenia *Ojca chrzestnego*. Kiedy zobaczyli Cazale'a na scenie, Roos natychmiast stwierdził: „To Fredo"[12].

„Drugi syn, Frederico, nazywany Fredem albo Fredo, był takim dzieckiem, o jakie każdy Włoch modli się do świętych", napisał Mario Puzo w swojej powieści *Ojciec chrzestny*. „Posłuszny, lojalny, zawsze na

usługi ojca, mieszkał z rodzicami mając lat trzydzieści. Był niski i krępy, nie urodziwy, ale z tą samą twarzą Kupidyna, co wszyscy w rodzinie, z kędzierzawym hełmem włosów i zmysłowymi, wygiętymi w łuk wargami”[13].

John Cazale nie był niski ani krępy i z pewnością nie miał kędzierzawego hełmu włosów. Jednak w oczach Coppoli i Roosa wyglądał jak ktoś, kogo zawsze się pomija. Coppola, mający sławne rodzeństwo (pisarza Augusta Coppolę i aktorkę Talię Shire, która wcieliła się w rolę Connie Corleone), czuł słabość do postaci Freda. „We włoskiej rodzinie, przynajmniej w mojej, zawsze są bracia uznawani za mniej utalentowanych”, wyjaśniał reżyser. „Inni się z nich naigrawają. Być może ja też przez pewien czas należałem do tej kategorii, sam nie wiem. Z pewnością miałem wujków, których się poniżało. Mam wrażenie, że Włosi, którzy charakteryzują się tą małomiasteczkową mentalnością, są bardzo surowi wobec swoich krewnych i okrutni wobec tych, co nie dorównują swoim sławnym braciom i wujkom”[14].

John ponownie miał zagrać u boku Ala Pacino, który wcielał się w rolę Michaela Corleone. Ale największe emocje wzbudzała w nim współpraca z Marlonem Brando, grającym jego ojca, Vita. Brando był niekwestionowanym gigantem amerykańskiego aktorstwa, a młodsi koledzy – Pacino, Cazale, James Caan, Robert Duvall – ubóstwiali go tak samo jak bracia Corleone swojego ojca capo. „Brando był naszym bohaterem”, powiedział Marvin Starkman. „Szliśmy do kina na *Tramwaj* albo *Na nabrzeżach*, na wszystkie jego wczesne filmy, i traktowaliśmy je jak lekcję. Uwielbialiśmy go. John miał pracować u boku Brando i to dodawało mu skrzydeł”.

Nadszedł czas na nakręcenie sceny, w której Vito zostaje postrzelony na ulicy przed straganem z owocami, a Fredo nie może wyciągnąć broni i zamachowcy uciekają. Ojciec chrzestny krwawi w rynsztoku, a przerażony Fredo pochyla się nad nim, czując, że zawiódł ojca w najgorszy możliwy sposób. Coppola sfilmował Brando, który leżał na wpół żywy na krawężniku, a później obrócił kamerę, żeby uchwycić

reakcję Johna. „Brando na tyle szanował Johna, że ponownie położył się w rynsztoku, żeby John mógł go widzieć”, wspominał Starkman. „To był największy komplement”.

Ojciec chrzestny miał premierę w marcu 1972 roku, gdy Meryl Streep wciąż grywała w schroniskach dla narciarzy w Vermoncie. Film został nominowany do jedenastu nagród Akademii Filmowej i wygrał w kategorii najlepszego filmu. Marlon Brando, który zdobył Oscara dla najlepszego aktora, wysłał indiańską aktywistkę Sacheen Littlefeather, aby w jego imieniu odmówiła przyjęcia nagrody. Al Pacino, James Caan i Robert Duvall otrzymali nominacje w kategorii najlepszego aktora drugoplanowego. John nie został nominowany.

Zachęcony sukcesem *Ojca chrzestnego*, Coppola nakręcił dramat o inwigilacji pod tytułem *Rozmowa*, w którym Gene Hackman gra „największego speca od podsłuchów na Zachodnim Wybrzeżu”[15]. John wcielił się w rolę jego asystenta, Stana, dociekliwego technika w słuchawkach i grubych okularach. Ponownie oparł się na słabościach swojego bohatera – niedojrzałości i wścibskości – i doprawił je dziecięcą słodyczą. Obraz był nominowany do trzech Oscarów, w tym w kategorii najlepszego filmu. John nie został nominowany.

W drugiej części *Ojca chrzestnego* Coppola doprowadził nienawiść Freda wobec siebie samego do puktu kulminacyjnego. Ubrany w kraciastą marynarkę, z cienkim wąsikiem pod nosem, bezsilny Fredo nie radzi sobie bez pomocy innych i nie potrafi zapanować nawet nad swoją pijaną żoną na tanecznym parkiecie. Po tym jak macza palce w nieudanym zamachu na swojego brata, daje się pożreć wyrzutom sumienia i lękowi. W jednej z najbardziej kultowych scen w karierze Johna Michael chwyta go za policzki i mówi mu: „Wiem, że to byłeś ty, Fredo. Złamałeś mi serce. Złamałeś mi serce”[16].

Zdrada Freda i decyzja Michaela, żeby go zamordować, stanowią sedno filmu i dają Johnowi więcej czasu ekranowego niż kiedykolwiek. Drugą część *Ojca chrzestnego* nominowano do jedenastu Oscarów, między innymi w kategorii najlepszego filmu, w której zdobyła

statuetkę. Al Pacino był nominowany w kategorii najlepszego aktora. Robert De Niro, Michael V. Gazzo i Lee Strasberg walczyli o Oscara dla najlepszego aktora drugoplanowego. Wygrał De Niro. John nie został nominowany.

Pomimo typowej dla Freda skłonności do grania drugich skrzypiec, John z każdym filmem wykazywał się coraz większym talentem i w coraz bardziej poruszający sposób odkrywał psychiczne zranienia swoich bohaterów. Jednocześnie wyglądał coraz mniej zdrowo, łysiał i tracił witalność. Pewnego lata przebywał u Starkmana w Catskills, gdy źle się poczuł podczas jarmarku.

– Wracajmy do miasta – poprosił. Marvin i jego żona odwieźli go do Nowego Jorku, a każda nierówność drogi sprawiała Johnowi ból.

Pośpieszyli do szpitala Roosevelta, gdzie u Johna zdiagnozowano chroniczne zapalenie trzustki. Kiedy Marvin go odwiedził, John był podłączony do rurek i ledwie mógł mówić. Pod ścianą stał szklany słój, który napełniał się wodnistą zielonkawą żółcią z jego żołądka. „To było okropne”, wspominał Starkman. „Wychodząc, zastanawiałem się, co możemy dla niego zrobić”. Lekarze powiedzieli Johnowi, żeby natychmiast odstawił alkohol, w przeciwnym razie ten pochłonie jego trzustkę.

Bladość skóry wzmacniała jego wyjątkowe oddziaływanie na ekranie. „W postaci Freda wyczuwa się moralny rozkład, dodatkowo podkreślany przez fakt, że od czasu pierwszego filmu Cazale upodobnił się do widma”, zauważył krytyk David Thomson. „Jest szczuplejszy, ma bardziej wytrzeszczone oczy, wystające czoło”[17].

W tamtych czasach filmowe szaleństwo końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych otworzyło drzwi przed aktorami, którzy byli ekscentryczni, egzotyczni lub po prostu dziwaczni. Nie licząc Warrena Beatty’ego i Roberta Redforda, główne role grywali mężczyźni o oliwkowej cerze jak Al Pacino, nieśmiali jak Dustin Hoffman, czarnoskórzy jak Sidney Poitier albo niepokojący jak Jack Nicholson. Gwiazdy filmowe coraz rzadziej przypominały idoli nastolatek,

a upodabniały się do zwykłych ludzi, jakich można spotkać na ulicy. Nawet Robert De Niro, sztandarowy przykład ekranowej męskości, był Włochem. Blada twarz i brak energii Johna, które kiedyś zamykały mu drogę do telewizyjnych reklam, teraz stały się jego atutem.

To nie oznaczało, że nie cechował go specyficzny rodzaj seksapilu. John stanowił przykład francuskiego modelu *jolie laide*, czyli „pięknego brzydala". W Hollywood dopiero zaczynano rozumieć to pojęcie (przynajmniej w odniesieniu do mężczyzn). Jak lubił mawiać Horovitz, John wyglądał jak Franciszek z Asyżu, ale nigdy nie narzekał na brak zainteresowania ze strony pięknych kobiet, między innymi aktorek Verny Bloom i Ann Wedgeworth, z którą dzielił scenę w *Line*. Nikt z jego znajomych nie wiedział, jak on to robi. „Zawsze miał jakąś dziewczynę", powiedział Starkman. „Umawiał się największymi ślicznotkami, ale wiele z nich w końcu z nim zrywało, ponieważ był powolny jak ślimak".

Kiedy jego kariera nabrała tempa, zaczął się spotykać z rudowłosą aktorką z Teksasu imieniem Patricia. Patricia była lodowatą pięknością, wciąż czekającą na swoją przełomową rolę. Niektórzy ze znajomych Johna dostrzegli w tym swoją szansę, jednak ona straciła dla niego głowę. Być może za jej namową wyprowadził się z zagraconego mieszkania na Upper West Side, które odstraszało poprzednie dziewczyny, i zainwestował część pieniędzy zarobionych na *Ojcu chrzestnym* w mieszkanie na poddaszu przy Franklin Street w śródmieściu. Mieściło się ono w dawnym magazynie wyposażonym w schody przeciwpożarowe, windę i platformę rozładunkową z powierzchnią antypoślizgową od strony ulicy. W tej niegdyś przemysłowej okolicy zachodziły zmiany, gdyż artyści i członkowie eksperymentalnych trup teatralnych przejmowali budynki, które poprzednio należały do handlowców zaopatrujących statki. Nowojorczycy wkrótce mieli poznać tę dzielnicę pod nazwą TriBeCa. Na razie to była ziemia niczyja.

Kiedy John po raz pierwszy zobaczył mieszkanie wypełnione od podłogi po sufit puszkami z pomidorami, nie mógł uwierzyć własnym oczom. „Te podłogi muszą być mocne”, pomyślał.

– Wiesz, co to jest puszka dziesiątka? – spytał Marvina – Widziałeś te wielkie puszki z pomidorami? Mówię o prawdziwych puszkach, mniej więcej takich dużych... są naprawdę ciężkie![18]

Po tym, jak puszki zniknęły, pozostały gołe cegły i otwarta przestrzeń. John przywiózł deski i młotki. Razem z Patricią byli pionierami, którzy budowali przytulne gniazdko w magazynie.

Nie trwało to długo. Patricia wyjechała do Kalifornii, zostawiając Johna samego w mieszkaniu.

Pacino tymczasem dołączył do obsady nowego filmu Sidneya Lumeta, *Pieskie popołudnie*. Jego fabułę oparto na prawdziwej historii nieszczęsnego przestępcy, który napadł na bank, żeby zapłacić za operację zmiany płci swojego kochanka. Kiedy przywódca i jego pomocnik usiłują zapanować nad zakładnikami, na zewnątrz gromadzą się policjanci i gapie, dla których cała sytuacja staje się rodzajem perwersyjnego ulicznego teatru. Pacino błagał Lumeta, żeby obsadził Johna w roli jego partnera, Sala, mimo że Cazale wcale nie przypominał pierwowzoru tej postaci. Lumet niechętnie się zgodził. John zdążył przeczytać tylko dwie kwestie, zanim reżyser oznajmił:

– Masz tę rolę.[19]

John jeszcze nigdy nie prezentował się dziwaczniej niż w roli Sala. Tłuste włosy zaczynały mu się w połowie czaszki i opadały na ramiona. Przypominał niechlujnego sępa. Kiedy trzymał karabin maszynowy, wyglądał, w odróżnieniu od Sonny’ego, którego grał Pacino, jak ktoś, kto rzeczywiście może go użyć. A jednak jego rolę przepełniał smutek, jakby nawet Sal, oprych napadający na bank, niegdyś był małym porzuconym chłopcem.

Pacino nie mógł wyjść z podziwu nad tym, jak John wprowadza się w nastrój, zapamiętale improwizując, zanim uruchomiono kamery. W pewnym momencie nagrywali scenę, w której dwaj przestępcy

planują ucieczkę. Wszystko wokół nich się sypie: zakładnikom chce się sikać, gliny są na zewnątrz, a cała operacja wymyka się spod kontroli. Sonny mówi Salowi, że jeśli wyjdą z tego cało, będą musieli wyjechać z miasta. Czy chciałby uciec do jakiegoś konkretnego kraju?

Sal przez chwilę się zastanawia, po czym odpowiada:

– Do Wyoming.[20]

Na planie Lumet musiał stłumić śmiech, żeby nie popsuć ujęcia. Podobnie Pacino. W scenariuszu John nie miał w tym miejscu żadnej kwestii. „Wyoming” oczywiście trafiło do filmu.

Pieskie popołudnie zostało nominowane do sześciu Oscarów, w tym za najlepszy film, i zdobyło statuetkę za najlepszy scenariusz. Al Pacino był nominowany w kategorii najlepszy aktor, a Chris Sarandon, kochanek Sonny’ego, w kategorii najlepszy aktor drugoplanowy. John nie został nominowany.

Kiedy kręcili *Pieskie popołudnie*, Pacino jednocześnie grał w sztuce Brechta *Kariera Artura Ui*. Zebrał obsadę, wliczając Johna, i znalazł miejsce prób: Public Theater Josepha Pappa. Papp poznał Pacina w 1968 roku, gdy wyrzucił go ze swojej sztuki za bełkotanie. Teraz z przyjemnością wsparł jego osobisty projekt, płacąc trzydziestoosobowej obsadzie za wielotygodniowe próby, mimo że nie miał gwarancji powodzenia. Pappowi to nie przeszkadzało; cieszył się, że może dać Pacinowi miejsce do ćwiczeń.

Zwrócił jednak uwagę na Johna Cazale’a – mógł on być wystarczająco groźny, żeby zagrać w sztuce *Miarka za miarkę*, którą Papp zamierzał wystawić latem na festiwalu Szekspir w Parku. Papp dał Samowi Waterstonowi wybór, czy chce zagrać Angela, czy księcia, a Waterston zdecydował się na księcia.[21] Producent zaprosił zatem Johna na przesłuchanie do roli Angela.

Wieczorem w przeddzień przesłuchania John odwiedził mieszkanie Waltera McGinna i Robyn Goodman przy Osiemdziesiątej Szóstej i Riverside. Był zdenerwowany; rzadko miał do czynienia z Szekspirem. Co gorsza, podczas przesłuchania miał grać w towarzystwie aktorki

wcielającej się w główną rolę, młodej absolwentki szkoły teatralnej – ulubienicy Pappa. Jeśli chciał dostać tę rolę, musiał zrobić wrażenie na Meryl Streep.

Walter, który grał w *Henryku V*, nieco ją znał. John zasypał go pytaniami – dotyczącymi sztuki, roli, a przede wszystkim aktorki grającej Izabelę. „Pamiętam, jaki był napięty i wystraszony", powiedziała Goodman. „Potem od razu zadzwonił, żeby powiedzieć, że chyba dobrze mu poszło, chociaż mogło być lepiej... Nigdy nie był usatysfakcjonowany swoimi występami".

Usatysfakcjonował jednak Joego Pappa oraz, co równie ważne, Meryl Streep. Dostał rolę.

W sali prób John zazwyczaj trzymał się na uboczu, pykając cygaro przy oknie.

– To kubańskie cygara, sprowadziłem je – powiedział pozostałym aktorom. – Palicie?[22]

Szekspirowski Angelo był pruderyjnym, apodyktycznym, podłym typem i w niczym nie przypominał postaci, które John grał wcześniej – Freda albo Stana czy nawet uzbrojonego Sala. A może jednak? John ponownie poszukał cierpienia wewnątrz postaci i je znalazł.

„Wydobył z niego groźbę. Wydobył ból", wspominała Rosemarie Tichler. „Ale ten ból nie był słabością, tylko gniewem. Kryła się pod nim wściekłość. Gdy się go podrażniło, nie rozpadał się, tylko stawał się niebezpieczny"[23].

Jako kierowniczka obsady Tichler wiedziała, że właściwa mieszanka aktorów może nadać sztuce nowe poruszające znaczenie. W starciu charakterów stanowiącym oś dramatu, John odnalazł coś, czego wcześniej nie dostrzegano. Jego Angelo był mężczyzną, który nigdy nie był w stanie zdobyć kobiety, nieudacznikiem zawsze siedzącym w kącie, gdy wszyscy pozostali bawili się na parkiecie. Właśnie dlatego zamykał wiedeńskie burdele. Dlatego skazał Klaudia na śmierć za cudzołóstwo. Dlatego tak gorączkowo pożądał czystej jak śnieg Izabeli. Widział w niej wszystkie piękne kobiety, które go zlekceważyły.

...Nigdy mi dotąd rozpustna kobieta
Podwójną wędką sztuki i natury
Nie rozbudziła śpiącej zmysłowości,
A ta dziewica podbija mnie cnotą!
Do dziś, gdy parę kochanków widziałem,
Tylkom się dziwił, tylko uśmiechałem.[24]

A zatem w dniu premiery John Cazale i Meryl Streep odłączyli się od pozostałych członków obsady i zasiedli w Empire Diner, gdzie rozmawiali i śmiali się do piątej rano, aż wschodzące słońce zaczęło odbijać się od lustrzanych ścian, kubków z kawą, barowych taboretów i jej cytrynowych włosów. John odkrył coś absolutnie niezwykłego. Ona była lepsza niż datsun. Była lepsza niż kubańskie cygaro. Była lepsza niż dwukrotne zapalanie tej samej zapałki. Była kimś, dla kogo warto było nie przespać nocy, jak kolorowy telewizor, ale jeszcze ciekawsza, ponieważ jej kolory były tak nieskończone, że nie dałoby się ich wszystkich dostroić.

Powiedział swojemu przyjacielowi Alowi Pacino:

– Stary, poznałem najlepszą aktorkę w historii świata.[25]

„Zakochał się” – pomyślał Pacino. „Jak dobra ona może być?”.

Przez cały sierpień korytarze nowojorskiego metra były oklejone plakatami z ilustracją przedstawiającą Johna Cazale’a i Meryl Streep: Meryl miała na sobie biały habit zakonnicy, rozchylone usta i spuszczony wzrok, jakby się nad czymś zastanawiała; John spoglądał na nią od tyłu tęsknym wzrokiem, z uniesioną brwią. Nad ich głowami unosił się wspólny dymek ze słowami „Miarka za miarkę”.

John był zauroczony. „Odkąd dołączył do obsady tej sztuki, mówił tylko o Meryl”, powiedział Marvin Starkman.

„Walter zdradził mi, że John chyba zakochuje się w Meryl”, wspominała Robyn Goodman. „A ja odpowiedziałam: Mam nadzieję, że

ona też się w nim zakochuje. Jeszcze przed premierą byli w sobie szaleńczo zakochani". Patrząc na nich, Robyn zastanawiała się, czy wystarczająco często całuje się z własnym mężem – tak wybuchową parą byli John i Mary. Według Goodman, kiedy Meryl przychodziła do teatru, „całe usta miała popękane od pocałunków".

Meryl czuła się jak zahipnotyzowana w obecności tej dziwnej, czułej istoty przypominającej jastrzębia, chociaż sama nie potrafiła tego wyjaśnić. „Był inny niż wszyscy, których znałam", przyznała później. „Chodziło o jego odmienność, człowieczeństwo, ciekawość wobec ludzi i współczucie"[26].

Aktorstwo stanowiło ich wspólny język. „Bez końca o nim rozmawialiśmy, on był maniakiem pracy"[27], wspominała Meryl. John wciąż na nowo obmyślał swoje postaci, otwierał je i badał, jak kiedyś znaleziony parkometr. Nigdy nie zadowalał się tym, co łatwe i oczywiste. „Ja chyba byłam bardziej wygodna i skłonna do wykorzystywania pierwszego pomysłu, jaki przychodził mi do głowy", wyznała. „On zawsze powtarzał, że istnieje mnóstwo innych możliwości".

Pewnego wieczoru po przedstawieniu John przedstawił Meryl swojemu bratu Stephenowi, który został muzykologiem. Z jakiegoś powodu – żaden z nich już nie pamiętał jakiego – bracia nadali sobie przydomki i zawsze ich używali: John mówił na Stephena „Jake", a Stephen nazywał brata „Bobo".

– Meryl, porozmawiaj z Jakiem! – odezwał się z dumą John. – On zna włoski.[28]

Stephen i Meryl przez chwilę z trudem rozmawiali po włosku, aż w końcu Meryl wybuchła śmiechem.

– Nie potrafię! Nie potrafię!

Stephen był oczarowany.

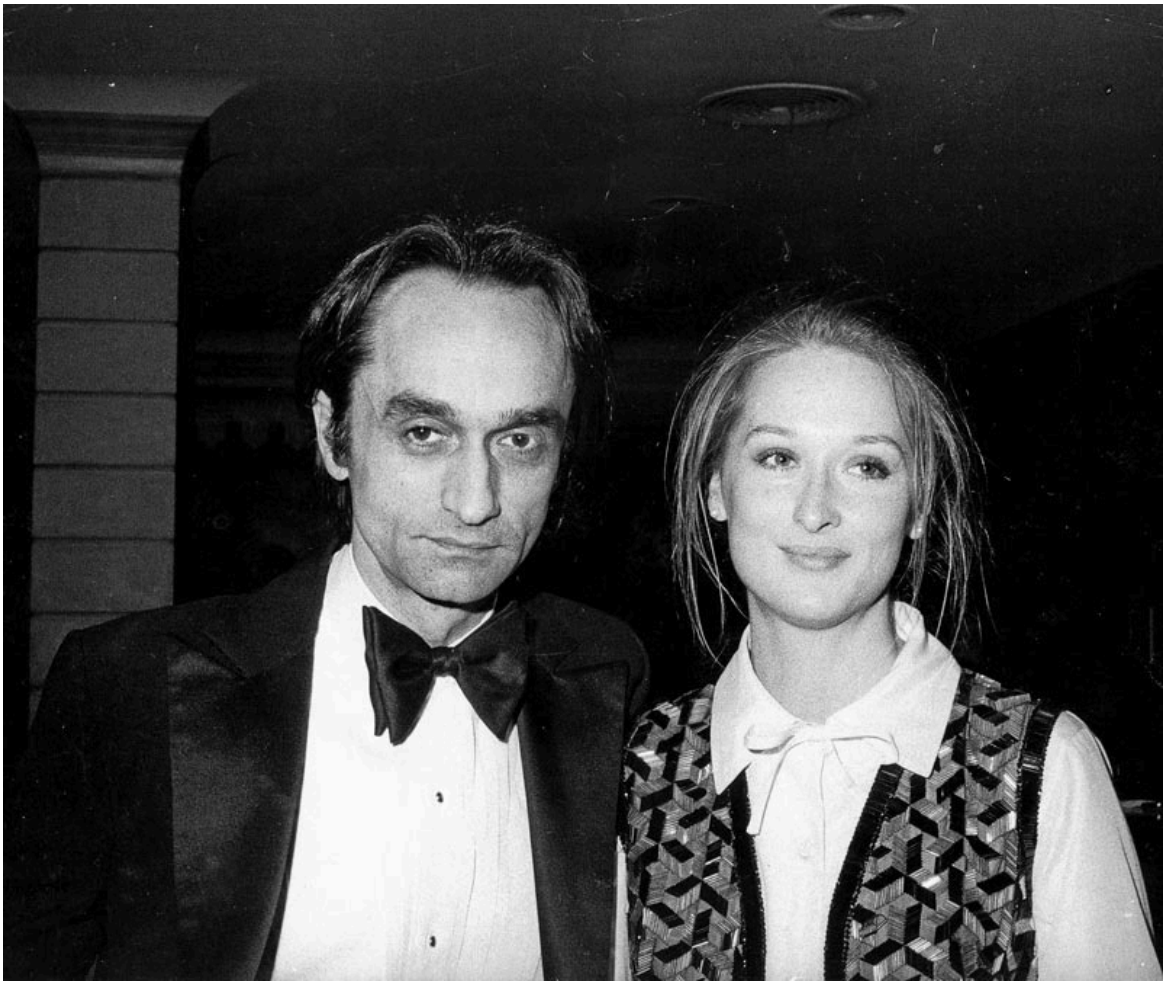
Na scenie w Delacorte każdego wieczoru przy świetle księżyca odgrywali zakazaną namiętność. Poza sceną ich namiętność nie była

zakazana, ale zdecydowanie niekonwencjonalna. Meryl jeszcze nigdy nie zakochała się w kimś tak osobliwym. Nawzajem podkreślali swoje niedoskonałości: jej szeroki nos, jego wystające czoło. Jego bladą skórę, jej blisko osadzone oczy. Przypominali dwa egzotyczne ptaki albo księcia i księżną Urbino z portretów pędzla Piera della Franceski.

„Miło było na nich patrzeć, ponieważ oboje wyglądali nieco nietypowo", powiedział Israel Horovitz. „Na swój sposób byli uroczy, ale stanowili dziwaczną parę. Przyciągali spojrzenia, jednak nie na zasadzie: «Ależ ona jest piękna!»". John nie przypominał poprzednich chłopaków Meryl: umięśnionego Bruce'a, postawnego Boba, ślicznego Phila czy nawet posępnego Mike'a Bootha. Być może już nie potrzebowała księcia z bajki, który zapewniałby ją o jej urodzie. Meryl i John nie wyglądali ładnie, ale nie dało się od nich oderwać wzroku.

Gdziekolwiek się udawali, ludzie odsuwali szyby samochodów i wołali: „Hej, Fredo!". „Był w rozterce, jeśli chodzi o kwestię sławy", wspominał brat Johna. „Chyba nie wiedział, jak sobie z nią radzić, ani tego nie chciał". Dwie części *Ojca chrzestnego* uczyniły go rozpoznawalnym, ale nie przyniosły mu bogactwa. Kiedy razem z Meryl udawali się do włoskiej dzielnicy, właściciele restauracji nie pozwalali im płacić za posiłek, dlatego stale się tam pojawiali, objadając się darmowymi makaronami i caprese i wypełniając wieczory i brzuchy okrzykami „Hej, Fredo!".

„Ten facet sprawiał, że wszystko miało jakieś znaczenie", wyznała Meryl. „Miał takie doskonałe wyczucie i jasność myśli. Zwłaszcza w porównaniu ze mną, ograniczaną przez rozmaite ludzkie słabości. Nie potrzebujesz tego, nie potrzebujesz tamtego, mawiał"[29]. A jednak John był dla Meryl przepustką do elity aktorskiego świata. W listopadzie poszła razem z nim do lokalu Pierre na przyjęcie z okazji siedemdziesiątych piątych urodzin legendarnego nauczyciela aktorstwa Lee Strasberga. Na liście gości znaleźli się między innymi Al Pacino, Celeste Holm i Ellen Burstyn.



Z Johnem Cazale’em na siedemdziesiątych piątych urodzinach Lee Strasberga. „Ten facet sprawiał, że wszystko miało jakieś znaczenie”, mówiła po latach Meryl. „Miał takie doskonałe wyczucie i jasność myśli”.

Ich romans rozwijał się błyskawicznie i już wkrótce Meryl wprowadziła się na poddasze przy Franklin Street. Teraz mogli wspólnie być pionierami, odkrywając śródmieście, które dopiero zaczynało odkrywać samo siebie. Już niedługo Meryl doświadczyła tego, o czym przed nią dowiedziały się byłe dziewczyny Johna. „Z niczym mu się nie śpieszyło”, wspominała. „Bardzo dużo czasu zajmowało mu wyjście z domu czy zamknięcie samochodu”[30]. Pewnego razu John postanowił wytapetować pokój. Zajmował się tym przez trzy tygodnie.

Meryl to nie przeszkadzało. Niech czas płynie wolno jak melasa. Byli szczęśliwi.

Kilka tygodni po przesłuchaniu Meryl do *Julii*, Fred Zinnemann dał tytułową rolę Vanessie Redgrave, która wcale nie była nieznana. W zamian zaproponował Meryl niewielką rolę Anne Marie, uwielbiającej plotki koleżanki Lillian Hellman. Jednak w filmie występowało już zbyt wiele blondynek: Czy Meryl zgodziłaby się grać w peruce? Oczywiście, odpowiedziała. Zgodziłaby się na wszystko.

Jesienią poleciała do Londynu, żeby nakręcić swoje sceny. Po raz pierwszy zagrała w filmie, i to u boku Jane Fondy i Vanessy Redgrave. Podobnie jak podczas pierwszego lotu z Bernardsville, jej świat właśnie stawał się większy.

Pierwszego dnia na planie dostała pokrzywki. Prezentowała się strasznie: kręcona czarna peruka, którą dostała, nadawała jej surowy wygląd, na jej kostiumy składały się absurdalne kapelusze, futra i czerwone sukienki z epoki. Scena, w której brała udział, toczyła się podczas przyjęcia urządzonego przez Lillian Hellman w Sardi’s, restauracji w dzielnicy teatralnej, którą odtworzono w Londynie. Meryl sumiennie się przygotowała, jak do sztuk Szekspira, ale kiedy pojawiła się na miejscu, otrzymała scenariusz po przeróbkach. Czerwone plamy na dekolcie – charakteryzatorzy rozpaczliwie starali się je zamaskować – wyraźnie świadczyły o jej panice.

Co najbardziej ją zdenerwowało: wszystkie sceny grała z Jane Fondą, która w wieku trzydziestu ośmiu lat była najważniejszą i najbardziej kontrowersyjną aktorką. Jej rola seksownego kociaka w *Barbarelli* już dawno poszła w niepamięć. Podobnie jak kontrowersyjny image „Hanoi Jane”[6*]. Dzięki komedii *Dick i Jane: Niezły ubaw* odzyskała status gwiazdy i teraz wykorzystywała swoje wpływy, aby promować społecznie zaangażowane projekty takie jak film *Julia*, w którym jej bohaterka dzielnie wyprowadza w pole nazistów.

Wkrótce przedstawiono sobie obie aktorki. „Była w niej niemal zwierzęca czujność”, wspominała Meryl. „To skupienie na wszystkim

wokół wyprowadzało mnie z równowagi i sprawiało, że czułam się jak niezdara z New Jersey, którą jestem”[31].

Przeprowadzili jedną próbę całości, a Fonda zachęciła Meryl do improwizacji. Podczas pierwszego ujęcia Meryl nieco ubarwiła rolę. Wyglądało na to, że jej podejście się sprawdza. Podczas drugiego ujęcia poczuła się pewniej, więc pomyślała: „Spróbuję czegoś innego!”.

Fonda nachyliła się i powiedziała:

– Popatrz w dół.

– Co?

– Tam. – Fonda wskazała palcem. – Tamta zielona taśma na podłodze. To ty. To twój znak. Jeśli na niego trafisz, znajdziesz się w świetle i trafisz do filmu.

Meryl była wdzięczna za pomoc – której potrzebowała – ale także zwróciła uwagę na to, jak Fonda obnosi się ze swoim gwiazdorstwem. Wyglądało na to, że połowa tego, co Jane Fonda robi, ma na celu utrzymanie wizerunku, a nie grę aktorską. „Podziwiam Jane Fondę”, stwierdziła Meryl wkrótce potem. „Ale nie chcę spędzać całego czasu na zagłębianiu się... w sobie samej...”[32].

Równie wielkim podziwem darzyła Vanessę Redgrave. Nie grały razem w żadnej scenie, ale podróżowały wspólnie samochodem. Meryl obawiała się, że nie będzie potrafiła wykrztusić ani słowa, ale Redgrave na szczęście przez cały czas mówiła o polityce i Lwie Trockim.[33] Meryl niewiele wiedziała o Trockim, za to wiedziała co nieco o Redgrave: była to aktorka godna podziwu, kierowała się swoimi przekonaniami i nigdy nie ulegała oczekiwaniom innych.

Wolne dni spędzała z Johnem Gloverem, który wcielał się w rolę jej brata.[34] Oboje nie mieli zbyt wiele do roboty, więc zabijali czas w barze pod jej hotelem w South Kensington. (Meryl przechowywała swoje dniówki w walizce w pokoju, dopóki pewnego dnia po powrocie nie odkryła, że wszystkie pieniądze skradziono). Czasami chodzili do Harrodsa, gdzie Meryl przysłuchiwała się akcentom sprzedawczyń.

Koniecznie chciała do perfekcji dopracować angielską wymowę słowa „actually”.

Zdarzało się także, że odwiedzała Glovera w domu, w którym mieszkał. Przy obfitych domowych obiadach aktorzy i ich gospodarze grali w przysłówki. Każdy kolejno musiał za pomocą gry aktorskiej zasugerować, o jakie słowo chodzi. Meryl udała, że budzi się rano i wygląda przez okno.

Wszyscy jednocześnie zawołali: „Pięknie!”[35].

W połowie zdjęć odwiedził ją Cazale. Meryl natychmiast przestała spędzać czas z pozostałymi aktorami: ona i John wycofali się do własnego wszechświata, który całkowicie ich pochłaniał. Po ich powrocie do Nowego Jorku John dowiedział się, że jego agent usiłował się z nim skontaktować. Pojawiła się propozycja roli w filmie telewizyjnym o czarnej liście Hollywood. Nikt nie mógł znaleźć Johna i rola przeszła mu koło nosa. „Jak to nie mogliście mnie znaleźć?”[36], pytał John z nietypową dla siebie wściekłością. Przecież wiedzieli, że wybiera się do Anglii, a on i Meryl potrzebowali pieniędzy.

Kiedy następnej jesieni na ekran weszła *Julia*, Meryl również nie była zachwycona. Nie tylko wyglądała okropnie w czarnej falowanej peruce, ale połowę jej roli wycięto, a kwestie z jednej z usuniętych scen włożono w jej usta w innej scenie. Fred Zinnemann wysłał jej liścik z przeprosinami.

„Popełniłam straszny błąd”, pomyślała Meryl. „Nigdy więcej filmów”[37].

Joe Papp wykonywał rozpaczliwe ruchy w Centrum Lincolna. Jak trener przegrywającej drużyny baseballu, wciąż zmieniał strategię, ale nic nie działało, ani nowe trudne sztuki, ani grzeczne starocie. W końcu wpadł na pomysł tworzenia hybryd: wystawiania klasycznych dramatów przez reżyserów eksperymentatorów, którzy mogliby radykalnie je odświeżać na dużą skalę. „Już nie można wystawiać klasyków w konwencjonalny sposób”, przekonywał. „Można od tego dostać niestrawności”[38].

Zatrudnił Richarda Foremana, ekscentrycznego założyciela Teatru Ontologiczno-Histerycznego, który miał wyreżyserować *Operę za trzy grosze*. Sztuka miała premierę wiosną 1976 roku i odniosła kontrowersyjny sukces. *Miarka za miarkę* gościła na deskach Delacorte, a Papp wystawiał trzy przeboje: *Operę za trzy grosze* w Vivian Beaumont, *for colored girls* na Broadwayu oraz *Chór*, który zarabiał ponad 140 tysięcy dolarów tygodniowo w Shubert Theatre. To wciąż było za mało. Pomimo pełnych sal Centrum Lincolna odnotowało 1,2 miliona dolarów strat.

Pośród tego całego chaosu były co najmniej dwie osoby, którym Papp chciał dać zajęcie: John Cazale i Meryl Streep. John i Al Pacino koniecznie chcieli znów pracować razem i rozmawiali o przygotowaniu w Public Theater podwójnego spektaklu złożonego ze sztuk *Wierzyciele* Strindberga i *The Local Stigmatic* [Lokalny stygmatyk] Heathcote'a Williamsa. Meryl tymczasem w 1977 roku w Beaumont miała zagrać w *Wiśniowym sadzie* Czechowa w reżyserii Andreia Şerbana.

Şerban, trzydziestotrzylatek urodzony w Rumunii, pracował w La MaMa, kiedy Papp go odkrył. Uważał świat broadwayowskiej alternatywy za amatorszczyznę i wolał zdyscyplinowaną wschodnioeuropejską awangardę. Dla Meryl jego surowość stanowiła motywację. „Dopiero wtedy można naprawdę pracować, gdy reżyser dokładnie wie, jaki efekt chce osiągnąć", powiedziała przed rozpoczęciem prób. „Nie znoszę nadmiernie wyluzowanych reżyserów. Pewnie nie poradziłabym sobie w Kalifornii"[39].

Wiśniowy sad Şerbana miał zerwać z poważnym psychologicznym realizmem, typowym dla większości produkcji na podstawie dramatów Czechowa, i poszukiwać, jak ujął to sam reżyser, „czegoś znacznie lżejszego i bliższego płynności prawdziwego życia"[40]. Czechow zwodniczo nazywał *Wiśniowy sad* komedią, co Stanisławski zignorował, gdy reżyserował premierę sceniczną sztuki w 1904 roku, wzbudzając

wściekłość autora. Şerban zamierzał sprzeciwić się Stanisławskiemu i przywrócić *Wiśniowemu sadowi* status zwariowanej farsy.

Miała mu w tym pomóc Elizabeth Swados, kapryśna dwudziestoszścioletnia kompozytorka i częsta współpracowniczka Şerbana w La MaMa. Şerban, Swados i Foreman stanowili klucz do planu ostatniej szansy Pappa, który pragnął rozwiązać zagadkę Vivian Beaumont. Do roli wdowy Raniewskiej Papp zaangażował sześćdziesięcioletnią gwiazdę sceny Irene Worth. Meryl w poprzednim sezonie widziała ją na Broadwayu we wznowieniu *Słodkiego ptaka młodości*, a potem stwierdziła z zachwytem: „Można by usunąć wszystkie pozostałe postacie oraz scenografię, a i tak zrozumieć każdy z motywów”[41].

Przed uroczystością wręczenia nagród Tony Meryl i Mary Beth Hurt wzięły udział w oficjalnym śniadaniu w hotelu Regency. Kiedy młode aktorki przybyły na miejsce, Arvin Brown zaproponował Meryl, że przedstawi ją pannie Worth, która została nominowana w kategorii najlepszej aktorki teatralnej. Meryl i Mary Beth, oszołomione perspektywą spotkania z gwiazdą, wycofały się do damskiej toalety, żeby zapalić, i zostały tam, dopóki Arvin nie zapukał do drzwi.

– Wyjdź... przyprowadziłem Irene.

Meryl wyszła i została doprowadzona przed oblicze panny Worth.

Wybitna aktorka zmierzyła Meryl wzrokiem i spytała:

– Co pani planuje robić w grudniu?

– Pewnie będę bezrobotna – wydukała Meryl.

– Dobrze – odrzekła Worth. – Proszę się zastanowić nad *Wiśniowym sadem*.[42]

Tak też zrobiła. Szacunek dla Worth – czy raczej dla Pappa – wystarczył, żeby przyjęła rolę pokojówki Duniaszy. Była to niewielka rola, którą w innym wypadku mogłaby odrzucić. „Wszyscy mówili o tej fantastycznej młodej aktorce i wiele osób zdziwiło się, że zgodziła się zagrać taką małą rólkę w *Wiśniowym sadzie*, podczas gdy mogłaby już

dostać główną rolę na Broadwayu”, wspominał Şerban. „Uznała jednak, że wciąż chce się uczyć od starszych aktorów, w tym wypadku od wielkiej Irene Worth, która grała Raniewską. Pamiętam, że Meryl przychodziła na próby nawet, gdy nie musiała, siadała na uboczu i robiła na drutach, w ciszy i z fascynacją obserwując każdy szczegół wyjątkowej techniki Irene”.

Papp zgromadził imponującą obsadę, wliczając Mary Beth Hurt w roli Ani oraz energicznego Portorykańczyka Raúla Julię (jedno z ważniejszych odkryć Pappa) w roli Łopachina. Miał wizję, że aktorzy pracujący przy *Wiśniowym sadzie* mogą utworzyć rdzeń amerykańskiego zespołu aktorskiego specjalizującego się w klasyce, o jakim marzył także Tony Randall. Meryl i Mary Beth dzieliły garderobę numer 18. Roy Helland znów zajął się perukami i przygotował dla Meryl zwariowaną upiętą fryzurę przypominającą obłok.

Próby rozpoczęły się w niezręcznej atmosferze. Şerban znał Meryl tylko z *27 Wagons Full of Cotton*, a kiedy pojawiła się pierwszego dnia, popatrzył na nią i aż się wzdrygnął.

– Nie jesteś gruba! – warknął z wyraźnym rumuńskim akcentem. – Jak nie jesteś gruba, to nie jesteś śmieszna![43]

Później atmosfera stała się jeszcze bardziej napięta. Şerban nie znosił pojęcia „stylu” i powiedział obsadzie, że chce, aby grali „prosto”. Ale co to znaczy? „Czy «prosto» to też nie jest styl?”, dopytywała Meryl.

Jeszcze bardziej frustrujące były ćwiczenia z improwizacji, które Şerban prowadził na próbach. Podczas jednego z nich kierownicy sceny czytali tekst, a aktorzy odgrywali akcję. Podczas innej musieli wymyślić nieistniejący piąty akt rozgrywający się po zakończeniu sztuki. Irene Worth przyjęła metody Şerbana i zgodziła się nawet udawać atakującego łabędzia. Natomiast Meryl nie kryła zniecierpliwienia. Może nie była zachwycona rolą służącej, a może te zabawy z improwizacją przypominały jej nieprzyjemne początki w Yale. Dała upust swojej irytacji w trakcie ćwiczenia, gdy odgrywała niezadowolenie Duniaszy, które stało się także jej własnym.

„Nigdy nie widziałam u nikogo bardziej wściekłej improwizacji niż wtedy, gdy Meryl zagrała, jak służąca postrzega swoje życie”, wspominała Mary Beth. „Czołgała się po podłodze, pluła i charczała. Ta dziewczyna naprawdę była wściekła na Andreia Şerbana”[44].

Şerban był jednak zadowolony. „Była nieustraszona”, stwierdził. „Aktorzy zazwyczaj boją się wyjść poza standardową metodę grania w rosyjskich sztukach: sztuczny i sentymentalny sposób wczuwania się w bohaterów. Meryl zaś obchodziło wyłącznie to, co jest istotne i żywe w danej chwili. Nie pomagały jej żadne metody poza czystym odkrywaniem, które rodzi się podczas improwizacji”.

Reżyser podsycał w Meryl „ducha Lucille Ball”. Tymczasem ona nauczyła się idealnie naśladować Şerbana, wrzeszcząc: „Upadanie «barrrdzio barrrdzio ziabawne»”[45]. Przed premierą 17 lutego 1977 roku udało jej się znaleźć wyjątkowe podejście do grania postaci Duniaszy: seksownej, szalonej, niezdarnej matrioszki, która po każdym wejściu na scenę pada jak długa. Już w *27 Wagons* Meryl zdradzała talent do gry komediowej, ale w *Wiśniowym sadzie* jej rola była czysto slapstickowa. Kiedy lokaj Jasza pocałował ją w pierwszym akcie, zemdlała i rozbiła filiżankę. Gdy ją zostawił w czwartym akcie, przewróciła go na podłogę. Dużą część drugiego aktu spędziła z bufiastymi spodenkami wokół kostek.

Żartobliwe podejście Şerbana do *Wiśniowego sadu* oczywiście podzieliło krytyków. Na łamach „The New Leader” John Simon nazwał je „prostackim” i „wulgarnym”, dodając: „Nie interesuje nas wizja prawdy, jaką przedstawia nam jakiś rumuński parweniuszowski pętak. Chcemy prawdy wielkiego mistrza Czechowa”[46]. Z kolei Clive Barnes w „Timesie” pokusił się o prawdziwy rapsod: „To celebracja geniuszu, niczym odnowienie wybitnego malowidła, świeże podejście do starej filozofii... Departament Stanu powinien natychmiast wysłać tę sztukę do jej duchowej ojczyzny – Moskiewskiego Teatru Artystycznego”[47].

Publiczność również była podzielona. Pewien widz napisał do Pappa i Şerbana: „Odnoszę wrażenie, że gdyby to straszne przedstawienie

wystawiono w Rosji, obaj Panowie, a być może także pan Juliá, stanęlibyście przed plutonem egzekucyjnym”. Inny w liście do „Timesa” zasugerował, aby zmienić tytuł sztuki na *Dziki wiśniowy sad*. Niektórzy uważali, że Meryl bezwstydnie stara się zwracać na siebie uwagę. Kiedy Papp napisał do stałych widzów teatru o swoim „szacunku i podziwie” dla Şerbana, jeden z adresatów odesłał list z nabazgranymi na niebiesko uwagami na marginesie: „Żartuje Pan? Niemożliwe! Rozumie Pan przedstawienie, w którym wyróżniającą się postacią jest pokojówka?”[48].

Miesiąc po premierze *Wiśniowego sadu* w karierze Meryl nastąpił cichy przełom: zadebiutowała na ekranie. *Julia* wciąż czekała na premierę, więc stało się to przy okazji filmu telewizyjnego *The Deadliest Season* [Zabójczy sezon], opowiadającego o twardym świecie zawodowego hokeja.

Michael Moriarty wcielił się w rolę hokeisty z Wisconsin, który ulega naciskom, aby grać bardziej brutalnie. Podczas meczu atakuje swojego kolegę z przeciwnej drużyny, a ten trafia do szpitala z uszkodzoną śledzioną. Gdy kolega umiera, Moriarty zostaje oskarżony o zabójstwo. Przyjaciel Johna, Walter McGinn, zagrał prokuratora okręgowego. Meryl była żoną Moriarty’ego, rozpaczliwie pragnącą wierzyć w niewinność męża. Była to wariacja na temat roli Adrian z *Rocky’ego*, który miał premierę w listopadzie 1976 roku, czyli w tym samym miesiącu, gdy kręcono *The Deadliest Season*.

Meryl dostała tę rolę zgodnie z sugestią kierownika obsady Cisa Cormana. Kiedy reżyser Robert Markowitz zobaczył ją podczas przesłuchania, wrócił do scenarzysty i polecił mu rozbudować jej rolę. Większość dialogów toczyła się między hokeistą a jego adwokatem, jednak Markowitz chciał przenieść część ciężaru akcji na męża i żonę. „Ona była siłą odśrodkową fabuły”[49], wspominał.

Na planie filmowym w Hartford Meryl czuła się niespokojna. Moriarty zauważył, że stale nawijała włosy na palec albo obgryzała

paznokcie. Wyposażyła swoją postać w podobny zestaw tików – przygryzała wargę, gryzła dłoń, przewracała oczami. Naśladowała akcent z Wisconsin oraz udawała delikatne skrępowanie, które dobrze współgrało z postacią rozkojarzonego łagodnego olbrzyma graną przez Moriarty'ego. W jednej ze scen opadła na hotelowe łóżko i powiedziała: „Kiedy patrzyłam, jak grasz, strzelasz i atakujesz, czułam podniecenie. Nie mogłam się doczekać chwili, gdy wrócimy do domu i pójdziemy do łóżka. Ale dzisiaj coś się zmieniło”[50].

To nie był Tennessee Williams, a Meryl zazwyczaj niechętnie grywała czyjś żonę albo dziewczynę. Ale tej postaci nie brakowało godności, gdy rozmawiała z mężem o przemocy na lodowisku. Oto, jak to widział reżyser: „Nie była pokorną żoną, ponieważ nie bała się konfrontacji na jego własnym terenie”.

Wieści o jej talencie zataczały coraz szersze kręgi. Podczas gdy *The Deadliest Season* wciąż był montowany, materiały obejrzało trzech znanych filmowców: Miloš Forman, który właśnie zekranizował *Lot nad kukułczym gniazdem*; Louis Malle, który wkrótce miał nakręcić *Ślicznotkę*; oraz urodzony w Czechach Karel Reisz, który cztery lata później wyreżyserował *Kochanicę Francuza*. Rola Meryl zrobiła duże wrażenie także na producencie Herbercie Brodkinie, przygotowującym się do kręcenia miniserialu *Holokaust*.

The Deadliest Season spotkał się z ciepłym przyjęciem, gdy 16 marca 1977 roku pojawił się na antenie CBS. Dwa tygodnie później przed świtem samochód prowadzony przez Waltera McGinna spadł z urwiska niedaleko Mulholland Drive w Hollywood. Walter miał czterdzieści lat. Robyn Goodman straciła męża, a John Cazale jednego z najbliższych przyjaciół. Nad ich małym światem zebrały się czarne chmury, ale dla Meryl i Johna najgorsze miało dopiero przyjść.

Trzy dni po ostatnim spektaklu *Wiśniowego sadu* w Centrum Lincolna ogłoszono, że Meryl zastąpi Shirley Knight w musicalu *Happy End*.

Trudno było o mniej właściwy tytuł dla produkcji Chelsea Theater. Krótko mówiąc, nad przedstawieniem ciążyło fatum.

Problemy zaczęły się już na początku. Michael Posnick, reżyserujący musical Brechta i Weilla w teatrze Yale, wystawiał go ponownie w Brooklińskiej Akademii Muzycznej, przy której działał Chelsea Theater. Christopher Lloyd grał chicagowskiego gangstera Billa Crackera. Shirley Knight, która w poprzednim roku pokonała Meryl i Mary Beth w wyścigu po nagrodę Tony, wcielała się w rolę Hallelujah Lil, próbującej go nawrócić dziewczyny z Armii Zbawienia. Właśnie tę rolę przejęła Meryl w New Haven, praktycznie bez uprzedzenia.

Posnick był stosunkowo niedoświadczony i pełna temperamentu Knight robiła z nim, co chciała. Co gorsza, nie była zbyt dobrą śpiewaczką, a dyrygent nigdy nie wiedział, kiedy wejdzie z wokalem. „Piosenki grały sobie, aktorzy sobie”, wspominał Michael Feingold, który zaadaptował scenariusz. Pewnego wieczoru po pierwszej piosence Knight odwróciła się w stronę orkiestry i powiedziała:

– Nie jestem z siebie zadowolona. Chyba spróbuję jeszcze raz.

Powtórka nie wypadła dużo lepiej.

Rozpętał się chaos. Jedna z aktorek wyszła na scenę na kilka chwil przed pierwszym pokazem zamkniętym, wściekając się, że w jej biogramie jest błąd. Inna zepchnęła koleżankę z ponadmetrowej platformy podczas piosenki *Brother, Give Yourself a Shove*. Dwaj gangsterzy, którzy stale się kłócili, zatrzasnęli się razem z garderobie. Z kolei Christophera Lloyda jak nigdy zjadały nerwy. „Czułem w kościach, że to przedstawienie to katastrofa”[51], wspominał.

Musical miał być wystawiony na Broadwayu, więc Christopher podzielił się swoimi wątpliwościami z dyrektorem artystycznym Chelsea Theater, Robertem Kalfinem. Przytłoczony przez swoją partnerkę Posnick zrezygnował w tej samej chwili, gdy miał zostać zwolniony. Kalfin przejął funkcję reżysera i natychmiast pozbył się Shirley Knight. Wtedy Joe Grifasi, który grał brata Hannibala Jacksona, wpadł na

pomysł. Meryl Streep grała w tym przedstawieniu w Yale. Może ją zaprosić?

Meryl ponownie musiała nauczyć się roli Hallelujah Lil pod presją czasu. Z powiekami pokolorowanymi ołówkiem, melonikiem na głowie i kręconą żółtą peruką wyglądała jak obłąkana lalka albo statystka z *Mechanicznej pomarańczy*. „Uratowała przedstawienie", ocenił Christopher Lloyd.

Nad *Happy Endem* wciąż jednak wisiało fatum. Dwa dni przed premierą w Brooklińskiej Akademii Muzycznej Lloyd upadł podczas sceny bójki i skręcił kolano. Kontuzja wymagała drobnej interwencji chirurgicznej. Premierę na Broadwayu przełożono, a Lloyda zastąpił jego dubler, Bob Gunton. Jednocześnie Kalfin zmienił scenariusz, czym rozwścieczył Feingolda i wzbudził niechęć spadkobierców Brechta.

Jakby tego było mało, Bob Gunton zachorował na różyczkę. We wtorek o trzynastej cała obsada stawiła się na zastrzyk z gammaglobuliny, żeby nie dopuścić do dalszych zakażeń. Tamtego wieczoru Christopher Lloyd pojawił się z nogą w gipsie, otępiały od środków przeciwbólowych, żeby zostać dublerem swojego dublera. „Kiedy otworzyłem usta, żeby zaśpiewać pierwszą piosenkę, mój głos zabrzmiał o całą oktawę za wysoko", wspominał. „To był koszmar. Ale Meryl była na miejscu, a ona potrafiła uroczo się ze mną droczyć".

Tymczasem plany Johna Cazale'a, aby przygotować podwójny spektakl razem z Alem Pacino, spaliły na panewce, gdyż Al dostał rolę na Broadwayu w sztuce *The Basic Training of Pavlo Hummel* [Podstawowe szkolenie Pavla Hummela]. Wciąż pogrążony w żałobie po śmierci Waltera McGinna, John znalazł odpowiednie wyjście: *Agamemnona* Ajschylosa w reżyserii Andreia Şerbana z muzyką Elizabeth Swados. Cazale zagrałby Agamemnona i Ajgistosa. Przedstawienie miało mieć premierę w Vivian Beaumont dwa tygodnie po ostatnim spektaklu *Wiśniowego sadu* i stanowić kontynuację serii sztuk Şerbana.

Pod koniec kwietnia 1977 roku Meryl i John brali udział w próbach do dwóch różnych przedstawień na Broadwayu. W maju ona grała w musicalu *Happy End*, który lizał rany w teatrze Martina Becka, on zaś wcielał się w tytułową rolę w *Agamemnonie*, dwadzieścia przecznic na północ. Za dnia deptali bruk Franklin Street. Wieczorami stawali w światłach Broadwayu.

Mieli tylko jeden problem: John Cazale kaszlał krwią.



Linda

Żałobnicy zebrali się na cmentarzu na szczycie wzgórza. Jest listopad: gołe drzewa, szare niebo wypełnione dymem z pobliskich stalowni. Ksiądz kołysze kadzielnicą i śpiewa pieśń żałobną. Meryl Streep obraca się w lewo i przez gruby czarny woal widzi Roberta De Niro. Szuka jego twarzy – sprawia wrażenie całkowicie zagubionego. Meryl spogląda na swoje stopy stojące na uschniętej trawie. W powietrzu wisi smutek podszyty niedowierzaniem. Nikt nie sądził, że to się tak skończy, zwłaszcza nie ona.

Kolejno podchodzą do trumny. Meryl kładzie biały kwiat o długiej łodydze; wygląda jak kobieta, której wydarto niewinność, której wielka miłość została ścięta, zanim zdążyła rozkwitnąć. Żegna się i podąża za De Niro w stronę samochodów. Nie ogląda się, dlatego nie widzi bladej, wąsatej twarzy Johna Cazale’a. On jako ostatni kładzie kwiat i odchodzi.

Kamera nieco się cofa, ukazując okazałe drzewa i przepysznie zieloną trawę. Rozległy obszar lata otaczający plamę brązowej jesieni, niczym odwrócona oaza. Oto plan filmowy *Łowcy jeleni*. Trumna jest pusta.

Happy End w końcu trafił na Broadway, wbrew zakusom losu. Pomimo licznych katastrof miał jeden niezaprzeczalny atut: Meryl, która w ciągu trzech popołudni przypomniała sobie rolę Hallelujah Lil. Czas gonił, więc w dniu, gdy dekoracje zostały zwiezione do teatru Martina Becka, wszyscy byli nerwowi. Obsada miała możliwość przeprowadzenia jednej próby. A Meryl nigdzie nie było.

Na przedmieściach kończył się pierwszy tydzień zamkniętych pokazów *Agamemnona* i stamtąd także zniknęła główna gwiazda przedstawienia. 3 maja 1977 roku kierownik sceny napisał w swoim

codziennym raporcie: „John Cazale spędził większość dnia na badaniach lekarskich, więc Jamil grał Agamemnona”[1].

Stało się jasne, że z Johnem dzieje się coś bardzo niedobrego. Meryl zauważyła „niepokojące objawy”[2] i za jej namową John zgodził się odwiedzić lekarza – do diabła z zamkniętymi pokazami. Oboje nie radzili sobie w świecie medycznym Manhattanu, gdzie do lekarzy przy Park Avenue czeka się całymi tygodniami. Na szczęście znali kogoś wpływowego, być może jedyną osobę w śródmiejskim teatrze, która potrafiła załatwić wszystko jednym telefonem: Josepha Pappa.

Mimo udręczenia swoim rozdętym teatralnym imperium Papp był gotów rzucić wszystko, aby pomóc aktorowi bądź dramatopisarzowi w potrzebie. Mary Beth Hurt przekonała się o tym na własnej skórze, gdy wydobył ją z oddziału psychiatrycznego w szpitalu Roosevelta. Dla Meryl i Johna był gotów na nie mniejsze poświęcenia. Umówił ich ze swoim lekarzem, Williamem Hitzigiem, w jego gabinecie na Upper East Side.

Doktor Hitzig, siedemdziesięciolatek austriackiego pochodzenia[3], miał urocze maniery, które kłóciły się z jego potężnymi wpływami. Oprócz Pappa leczył cesarza Etiopii Hajle Syllasjego oraz indyjskiego męża stanu V.K. Krishnę Menona. Otrzymał klucze do miasta Hiroszima, po tym jak leczył ponad dwadzieścia kobiet oszpeconych po wybuchu bomby atomowej, a później poleciał do Polski, żeby zajmować się osobami, które przeżyły nazistowskie eksperymenty medyczne. Pomimo działań humanitarnych podejmowanych na całym świecie jednocześnie był jednym z niewielu lekarzy w Nowym Jorku, którzy umawiali się na domowe wizyty.

Jeśli doktor Hitzig miał jakąś ekstrawagancję, to był nią jego zabytkowy rolls-royce, polakierowany, jak wspominała Gail Papp, „na jakiś absurdalny kolor, chyba cytrynowy”[4]. Na prośbę Pappa Hitzig posłał swojego szofera po Johna i Meryl. Przez cały dzień jeździli po mieście, odwiedzając gabinety najlepszych onkologów. Była w tym

ponura ironia: czuli się jak dwie gwiazdy filmowe podwożone na premierę, ale wrażenie luksusu usunęła wisząca nad nimi groza.

Następnego wieczoru John nie wystąpił w przedstawieniu. Podobnie dzień później. Tamten pierwszy tydzień maja wypełniły badania medyczne i przejażdżki rolls-royce'em doktora Hitziga, podczas gdy Joe Papp trzymał rękę na pulsie, upewniając się, że oboje są traktowani po królewsku. „Zapisał nas do szpitala, godzinami przesiadywał na fotelu, czekając na wyniki badań", wspominała Meryl. „Zadawał pytania, których my baliśmy się albo nie potrafiliśmy zadać"[5]. Od tamtej pory Papp już nie był człowiekiem, który dał Meryl pierwszą pracę w Nowym Jorku. Został Papą Joem, jedynym szefem, którego kochała.

Po kilku wyczerpujących dniach Meryl i John zasiedli w gabinecie doktora Hitziga wspólnie z Joem i Gail Pappami. Nic w serdecznym zachowaniu lekarza nie zwiastowało przerażającej diagnozy: John miał zaawansowanego raka płuc i musiał natychmiast rozpocząć naświetlania. „Przekazał mu tę wiadomość we właściwy dla siebie sposób, dając mu nadzieję na przyszłość, mimo że tak naprawdę nie było żadnej nadziei", wspominała Gail Papp. „Nowotwór zajął całe płuca. Pod wpływem tego typu wieści człowiek czuje się jak rażony piorunem".

John milczał. Meryl również przez chwilę się nie odzywała. Nigdy jednak nie miała w zwyczaju się poddawać, a tym bardziej pogrążać w rozpaczy. Może po prostu potrafiła oszukiwać samą siebie i w każdej sytuacji czuć, a przynajmniej okazywać niezwykłą pewność siebie. Z pewnością w tamtej chwili Meryl sięgnęła do jakiegoś potężnego źródła wytrwałości i uznała, że John musi przeżyć.

Podniosła wzrok i powiedziała:

– To dokąd pójdziemy na kolację?

Podobnie jak Agamemnona, który powraca do domu z wojny trojańskiej tylko po to, by zginąć z ręki królowej Klitajmestry, Johna Cazale'a spotkał straszliwy los. Szóstego maja z Meryl u boku wszedł do Vivian Beaumont i wziął na stronę reżysera Andreia Şerbana.

Powiedział, że nie będzie mógł dłużej występować w przedstawieniu. Tamtego wieczoru kierownik sceny zapisał w swoim raporcie jedynie: „Od jutra Jamil Zakkai będzie grał Agamemnona i Ajgistosa”[6].



Hallelujah Lil w *Happy Endzie*.

Meryl powróciła do *Happy Endu*. W pewien sposób stała się najnowszą ofiarą fatum ciążącego nad musicalem. Nawet jeśli dotykały ją zakulisowy chaos i osobista tragedia, to nie dawała tego po sobie poznać: pozostali aktorzy dostrzegali w niej jedynie uparty profesjonalizm. Pewnego dnia zabrała Johna i resztę obsady do Manganaro’s, staroświeckiej włoskiej jadłodajni przy Dziewiątej Alei, słynącej z wiszących salami i pulpetów w sosie marinara.[7] „To

ulubiona restauracja Johna”, oznajmiła swoim kolegom z niezachwianym uśmiechem na twarzy.

Kiedy John pojawił się za kulisami, wszyscy, którzy wiedzieli, co się dzieje, byli zaszokowani tym, że wciąż pali kubańskie cygara. Meryl nie pozwalała palić w swojej garderobie, więc John chodził do siedziby jej scenicznej partnerki, Grayson Hall, która stała się nieoficjalną palarnią dla całego zespołu. Christopher Lloyd, wciąż z nogą w gipsie, zwrócił uwagę na hart ducha Meryl. „Kochała go, ale się nad nim nie rozczulała. I nie pozwalała, żeby sam to robił”[8].

Jednak coraz trudniej było ignorować rzeczywistość, zwłaszcza Johnowi. Gdy jego brat Stephen przyszedł do jego mieszkania na poddaszu i usłyszał słowa: „Znaleźli plamkę na moim płucu”, intuicyjnie wiedział, że to stracona sprawa. Wyszedł na schody przeciwpożarowe i wybuchnął płaczem. John mógł mu jedynie powiedzieć:

– Zastanawiałeś się nad rzuceniem palenia?[9]

Wkrótce potem całą trójką wybrali się na lunch do Chinatown. Stephen był przerażony, kiedy John przystanął przy krawężniku, pochylił się i splunął krwią do rynsztoka.

Ich przyjaciele zachowywali nadzieję, a przynajmniej próbowali. Robyn Goodman, która wciąż starała się przywyknąć do życia młodej wdowy, myślała: „John zawsze wygląda na chorego. Czy to może być coś poważnego?”. Al Pacino przesiadywał w poczekalni, kiedy John rozpoczął naświetlania. John stale mówił: „Damy sobie z tym radę!”[10]. Powtarzał to jak mantrę Israelowi Horovitzowi, tracąc optymizm tylko wtedy, gdy zastanawiał się: „Czy pozwolą mi pracować?”.

Wieczór po wieczorze w Martin Beck Theatre Meryl śpiewała swoje nużące solo *Surabaya Johnny*, opowieść Hallelujah Lil o dawnym romansie z palącym fajkę łajdakiem ze Wschodu. W piosence dziewczyna podąża jego śladem przez Pendżab, od rzeki do morza, aż w końcu on ją porzuca. Podczas gdy jej własny Johnny leżał na posłaniu w jej garderobie, Meryl nadawała tekstowi piosenki nowe smutne znaczenie:

Johnny z Surabai, czemu tak mi smutno?

Nie masz serca, Johnny, a ja tak cię kocham...[11]

Tamtego czerwca *Happy End* został nominowany do nagrody Tony w kategorii najlepszego musicalu. Producenci poprosili Meryl, aby wykonała piosenkę *Surabaya Johnny* na żywo podczas transmisji. Popatrzyła na nich i odpowiedziała:

– Nie, brakuje mi pewności siebie[12] – z taką pewnością siebie, że zaprzeczyła własnym słowom.

Ostatecznie Christopher Lloyd wykonał jeszcze jedną piosenkę, stojąc na scenie o kulach, a ich przedstawienie przegrało z *Annie*.

Meryl i John planowali swój kolejny ruch, niewiele mający wspólnego z lekarzami i naświetleniami, a dużo więcej z tym, co ich połączyło: z aktorstwem. Póki John miał siły, zamierzali zostawić cząstkę siebie w jedynej rzeczy, która była dla nich święta, czyli w świecie fantazji. Postanowili zagrać razem w filmie.

Łowcę jeleni od zawsze otaczała mityczna atmosfera. Nawet gdy film zmierzał po Oscara, komisja Writers Guild musiała przekopywać się przez bizantyjską listę scenarzystów. Niejasne początki obrazu zwiastowały głębsze tajemnice, które miały przylgnąć do filmu, na przykład: Czy w Wietnamie naprawdę grano w rosyjską ruletkę? Czy to ważne? Czy to w ogóle jest film o Wietnamie, czy raczej medytacja na temat przyjaźni i męskości? Czy to film antywojenny, czy faszystowska propaganda? Arcydzieło czy chała?

W samym środku – i u źródeł – tego zamieszania znajdował się reżyser Michael Cimino, który później zasłynął takimi gnomicznymi stwierdzeniami jak: „Kiedy żartuję, jestem poważny, a kiedy jestem poważny, żartuję” albo „Jestem tym, kim jestem, i jestem tym, kim nie jestem”[13]. Niski i wygadany, z bulwiastym nosem, wydatnymi policzkami i puszystymi włosami, Cimino nie wyglądał na czarującego

reżysera. Pomimo skromnego wyglądu miał olbrzymie ego – kiedyś twierdził, że był cudownym dzieckiem, „tak jak Michał Anioł, który jako pięciolatek potrafił narysować idealny okrąg”[14]. Niewiele opowiadał o swojej rodzinie. Wychował się w Nowym Jorku i rozpoczął karierę od tworzenia filmów reklamowych dla L’eggs i United Airlines, aż w końcu w 1974 roku nakręcił film *Piorun i Lekka Stopa* z Clintem Eastwoodem.

Dwa lata później z Ciminem skontaktował się brytyjski producent Michael Deeley z EMI Films. Chciał mu pokazać scenariusz, który trzymał w szufladzie, stworzony przez Quinna Redekera i Lou Garfinkle’a. Redeker oparł go na fotograficznej rozkładówce, którą zobaczył w pewnym czasopiśmie dwadzieścia lat wcześniej, pokazującej mężczyznę grającego w rosyjską ruletkę rewolwerem Smith & Wesson. [15] Razem z Garfinkle’em na podstawie tego obrazu napisali przygodową opowieść o dwóch mężczyznach, którzy dołączają do rozgrywek rosyjskiej ruletki. Na przestrzeni roku powstało dwadzieścia jeden wersji scenariusza. Ciągłym zmianom ulegało miejsce akcji: raz była to Dakota Południowa, potem Bahamy. Kiedy scenariusz trafił w ręce Deeleya, który zapłacił za niego dziewiętnaście tysięcy dolarów, akcja opowieści toczyła się w Wietnamie, a jej tytuł brzmiał *Mężczyzna, który przystąpił do gry*.

Ameryka dopiero zaczynała szacować koszty katastrofalnej wojny w Wietnamie, ale Michaela Deeleya to nie zrażało, mimo że pięć dużych studiów filmowych dało mu do zrozumienia, że jest „za wcześnie” na taki film. Poza tym głównym wabikiem nie był Wietnam, tylko wstrząsające sceny, w których amerykańscy jeńcy wojenni grali w rosyjską ruletkę. Deeley uznał jednak, że postaci wymagają dopracowania, i zaczął się rozglądać za reżyserem-scenarzystą, który oszlifuje scenariusz. Tutaj na scenie pojawił się Michael Cimino. Gdy Deeley go poznał, ocenił Cimina jako „powściągliwego”, a przynajmniej taki mu się wydał podczas pracy z Clintem Eastwoodem, z którym, jak wiadomo, nie ma żartów.

Cimino postrzegał siebie samego zupełnie inaczej. Po umiarkowanym sukcesie *Pioruna i Lekkiej Stopy* pragnął dołączyć do grupy reżyserskich pionierów kształtujących Nowe Hollywood: niepokornych twórców takich jak Martin Scorsese, Peter Bogdanovich czy Francis Ford Coppola, którzy wstrząsnęli amerykańską branżą filmową, wprowadzając do niej wyrazistą inwencję rodem z europejskiego kina artystycznego. Filmy takie jak *Bonnie i Clyde*, *Easy Rider* czy *Nocny kowboj* zapoczątkowały twórczą rewolucję będącą dziełem samych reżyserów, którzy mieli coraz większą kontrolę nad budżetem i wydźwiękiem filmu.

Deeley i Cimino kilkakrotnie zjedli razem lunch w ogrodzie na dachu budynku EMI w Beverly Hills. Zgodzili się, że potrzebne będzie lepsze zarysowanie historii bohaterów, być może w pierwszych dwudziestu minutach filmu. Jakiś czas po wyjeździe Cimina Deeley odkrył, że reżyser w tajemnicy przed nim wynajął scenarzystę Derica Washburna. To był pierwszy sygnał ostrzegawczy – drobny, ale po nim nastąpiły kolejne, które sprawiły, że Deeley zwątpił we wszystko, co wiedział o Ciminie. „Mogę tylko powiedzieć, że z mojego punktu widzenia pod wieloma względami sprawiał osobliwe wrażenie, choćby dlatego, że miewał trudności z mówieniem prawdy”[16], wyznał później producent.

Washburn, uznany przez Writers Guild za głównego scenarzystę (Redeker i Garfinkle zostali wymienieni jako współautorzy obok Washburna i Cimina), zapamiętał Cimina jako „bardzo ostrożnego”. Wyjątkiem były trzy dni, które spędzili w domu Cimina w Los Angeles, przekształcając *Człowieka, który przystąpił do gry* w coś, co stanowiło ich własne dzieło, czyli w *Łowcę jeleni*.

„Scenariusz sam się pisał”, przyznał Washburn. „To było jak sztafeta. Przygotowaliśmy zarys fabuły, dialogi i postacie. Uporaliśmy się z tym cholerstwem w trzy dni. Nigdy później coś takiego mi się nie przytrafiło. Potem po prostu usiadłem i zacząłem pisać. Pracowałem chyba ze trzy tygodnie. Każdego wieczoru Cimino przysyłał asystenta po kolejne kartki. Oczywiście nie miałem ich kopii, co później się na mnie

zemściło, ponieważ kiedy scenariusz był gotowy, nie znalazło się na nim moje nazwisko”.

Washburn pracował po dwadzieścia godzin na dobę. Gdy skończył, Cimino zabrał go do taniej restauracji niedaleko Sunset Strip razem ze swoją asystentką, drugim producentem Joann Carelli. Podobno po skończonym posiłku Carelli popatrzyła na Washburna i powiedziała:

– No, Deric, a teraz spieprzaj.[17]

Następnego dnia Washburn wsiadł w samolot i wrócił do swojego życia stolarza na Manhattanie.

W scenariuszu, który Cimino dostarczył do EMI, nie pozostało niemal nic z *Człowieka, który przystąpił do gry*. Akcja filmu miała się toczyć w przemysłowym miasteczku Clairton w Pensylwanii. Pierwotnego głównego bohatera rozdzielono na trzy postacie, rosyjskich z pochodzenia pracowników stalowni. Film miał mieć formę tryptyku. W pierwszym akcie beztroscy młodzieńcy z Clairton przygotowują się do wyjazdu na wojnę. W drugim akcie stają w obliczu zielonego piekła Wietnamu, gdzie strażnicy w obozie dla jeńców zmuszają ich do gry w rosyjską ruletkę. W trzecim akcie wracamy do Clairton i widzimy druzgocące skutki tamtych wydarzeń. Michael, szlachetny cierpiętnik, powraca żywy, ale wyobcowany. Steven wraca bez nóg. Z kolei Nick, który cierpi na nerwicę frontową, zmienia się w żywego trupa i w Sajgonie grywa w rosyjską ruletkę na pieniądze, aż w końcu kula przerywa jego cierpienie.

Wspólnik biznesowy Deeleya, Barry Spikings, wspominał, że pewnego razu leciał z Ciminem samolotem, gdy nagle reżyser odwrócił się i powiedział:

– Wie pan, czym jest rosyjska ruletka? Tak naprawdę to metafora tego, co robimy z młodymi ludźmi, których posyłamy do Wietnamu.[18]

Ostatecznie scenariusz kładł większy nacisk na wagę męskiej przyjaźni niż na politykę. Krytycy później zwrócili uwagę, że reżyser i główny bohater noszą to samo imię, Michael. Bardziej znaczące było nazwisko bohatera, Wroński, zapożyczone z *Anny Kareniny* – być może

nawiązywało do tołstojowskiego wyczucia skali, jakie charakteryzowało Cimina. Reżyser rozwiązał problem przedstawienia postaci dzięki hałaśliwej scenie przyjęcia weselnego Stevena i jego dziewczyny Angeli, które zajmowało siedem i pół strony w scenariuszu pierwszego aktu.

– Michael, możemy na tym utknąć – ostrzegał Spikings.

– Nic z tych rzeczy, to drobiazg – zapewniał go Cimino. – Uporamy się z tym w dwa dni.

W samym środku tej męskiej więzi Cimino i Washburn umieścili kobietę: Lindę, kasjerkę z supermarketu, rozdartą pomiędzy zaręczynami z Nickiem, a oczarowaniem Michaelem. Opisana w scenariuszu jako „delikatna istotka o niezapomnianej cudownej twarzy”[19], nie była w pełni rozwiniętą postacią, tylko archetypiczną oczekującą dziewczyną, Penelopą wyglądającą zakończenia współczesnej Odysei.

Wiedząc, że film o Wietnamie trudno będzie sprzedać, przedstawiciele EMI postanowili obsadzić jakąś gwiazdę w roli Michaela Wrońskiego. Kusiła ich kandydatura Roberta De Niro, mimo że ten wcale nie wyglądał na Rosjanina. Jego role w *Ulicach nędzy*, *Ojcu chrzestnym II* i *Taksówkarzu* umocniły go na pozycji głównego twardziela Nowego Hollywood. EMI zapłaciła cenę ofertową w wysokości półtora miliona dolarów, a następnie zamieściła całostronicową reklamę w „Variety”, chwaląc się swoim osiągnięciem i pokazując Roberta De Niro w okularach przeciwsłonecznych z karabinem w dłoniach.[20]

Cimino i De Niro zaczęli kompletować obsadę. Zwiedzili stalownię w Gary w stanie Indiana, a następnie zwerbowali krzepkiego brygadzistę, który ich oprowadzał, Chucka Aspegrena, powierzając mu rolę Axela, zapijaczonego łajdaka. Po powrocie do Nowego Jorku De Niro namawiał trzydziestoczteroletniego Christophera Walkena, który niedawno zagrał u boku Irene Worth w *Słodkim ptaku młodości* na Broadwayu, aby wcielił się w rolę Nicka. Obejrzał Johna Savage’a w sztuce *American Buffalo* i uznał, że ten idealnie nada się do roli Stevena, pana młodego, który stracił nogi. Potem na deskach Vivian Beaumont zobaczył Meryl Streep jako niezdarną Duniaszę w *Wiśniowym*

sadzie. Ta postać w niczym nie przypominała poważnej Lindy, jednak kiedy Cimino kilka tygodni później usłyszał Meryl śpiewającą *Surabaya Johnny* w musicalu *Happy End* w Brooklińskiej Akademii Muzycznej, złożył jej propozycję.

Filmy nie były dla Meryl najważniejsze, poza tym postanowiła sobie, że nie będzie grała naiwnych dziewcząt. Linda była „zapomniana, zarówno w scenariuszu, jak i w życiu pozostałych postaci”[21]. Rola blondynki w miłosnym trójkącie była domeną kogoś innego, dla kogo mogła stanowić spełnienie marzeń. Zamiast „zrobić furorę jako gwiazdka”[22], Meryl zamierzała rozwijać karierę sceniczną, aby osiągnąć przeciwny cel. W ciągu niecałych dwóch lat zagrała zakonnicę, francuską księżniczkę, lafiryndę z Południa, sekretarkę z Manhattanu, piękność z czasów wojny secesyjnej, niezdarną rosyjską pokojówkę oraz bojowniczkę Armii Zbawienia – nie wspominając o rozmaitych rolach, w które wcielała się w Yale. Rola kasjerki Lindy mogła to wszystko zaprzepaścić. „Potrzebowali dziewczyny stojącej między dwoma mężczyznami, a ja idealnie się nadawałam”[23], powiedziała później.

Łowca jeleni miał jedną zaletę, która przeważała nad jej wątpliwościami: w scenariuszu znalazła się rola dla Johna Cazale’a. Stanley ze stalowni był żartownisiem w grupie, „niedoszłym samcem alfa”[24] (jak to podsumował Cimino), drażniącym kolegów tanimi żartami i plotkami. Facetem prężącym się przed lustrem mimo powiększającej się łysiny i zakładającym się o dwadzieścia dolarów, że rozgrywający Eagles ubiera się w sukienki. Tak jak Fredo Corleone, był słabeuszem w grupie braci, który stara się nadrabiać tandetną dziewczyną albo kąśliwymi uwagami, wciąż tocząc komiczną walkę ze swoją kulejącą męskością.

Cimino podejrzewał, że John zechce zagrać u boku De Niro. Wahał się przed przyjęciem roli z powodów, których początkowo nie chciał wyjawić. Wreszcie przyszedł do Cimina i wyznał mu, że ma raka płuc i jest w trakcie naświetlań.[25] Zrozumie, jeśli reżyser nie zachce podejmować ryzyka. Oszołomiony Cimino zapewnił, że będą działali

zgodnie z planem. Przed rozpoczęciem zdjęć aktorzy musieli przejść badania lekarskie, a John zastanawiał się, co ma powiedzieć. Cimino kazał mu powiedzieć prawdę. Wszyscy wstrzymali oddech i czekali.

Zdjęcia do *Łowcy jeleni* miały się rozpocząć pod koniec czerwca, gdy Meryl kończyła występy w *Happy Endzie*. Całymi tygodniami nikt nie odzywał się w sprawie badań, gdy nagle w przeddzień rozpoczęcia zdjęć Cimino odebrał dramatyczny telefon od jednego z kierowników z EMI, zapewne Michaela Deeleya. Studio musiało ubezpieczyć film i paskudną prawdę o stanie zdrowia Johna nagle zaczęto przeliczać na dolary i centy. Według Cimina „ci kretyni z EMI”[26] kazali mu zwolnić Johna. Reżyser wpadł w furię. „Powiedziałem im, że oszaleli”, przyznał później. „Powiedziałem, że rano ruszamy ze zdjęciami i w ten sposób doprowadziłbym wytwórnię do ruiny. Usłyszałem, że jeśli nie pozbędę się Johna, EMI zrezygnuje z filmu. To było okropne. Spędziłem kilka godzin ze słuchawką przy uchu, wrzeszcząc, krzycząc i walcząc”[27].

Barry Spikings i Michael Deeley zaprzeczają, jakoby EMI kiedykolwiek domagało się zwolnienia Johna. „Nie było takiej kwestii”, stwierdził Deeley. „On był ukochanym Meryl Streep i został nam przedstawiony przez Roberta De Niro, więc oboje byliby z tego bardzo niezadowoleni”. Opinia lekarska, którą uzyskali, wskazywała, że John zdąży zakończyć pracę nad filmem przed osiągnięciem „punktu krytycznego”[28]. Zmienili kolejność kręcenia scen, żeby najpierw ukończyć te z jego udziałem. Mimo wszystko Deeley uważał, że rozsądnie będzie mieć jakiś plan B. Poprosił Cimina o napisanie zapasowej sceny tłumaczącej zniknięcie Stana, aby nakręcone części filmu nie były zagrożone na wypadek jego śmierci.

To wywołało kolejny atak wściekłości. Cimino uznał tę prośbę za tak niestosowną, że skonsultował się z psychiatrą. To wykraczało poza ramy kręcenia filmów. „Wycofuję się”, myślał. „Nie dam rady. To nie jest tego warte, takie roztrząsanie życia i śmierci”[29]. W końcu zgodził się napisać żądaną scenę, „jakieś paskudne gówno”[30], którego nie miał zamiaru używać. Z obrzydzeniem trzasnął słuchawką.

Pozostawała kwestia ubezpieczenia. W późniejszych latach mawiano, że Robert De Niro z własnej kieszeni pokrył koszt polisy pozwalającej dopuścić Johna do udziału w projekcie. W prawdziwym życiu wykazał się lojalnością, jaką widzimy w *Łowcy jeleni*, gdy Michael obiecuje, że nie zostawi Nicka w wietnamskiej dziczy. De Niro publicznie nie wspominał o ubezpieczeniu, jedynie niejasno przebąkiwał: „Był bardziej chory, niż nam się wydawało, ale chciałem, żeby wziął w tym udział”[31].

Z kolei Deeley i Spikings upierają się, że nic takiego nie miało miejsca. „Kto miałby być beneficjentem?”, spytał Deeley. „Na pewno nie EMI, ponieważ EMI nie miało żadnego udziału w jego ubezpieczeniu. Nikt nie chciał nam sprzedać polisy. Czyżbyście uważali, że Robert De Niro ma specjalne chody w branży ubezpieczeniowej?”. Mimo wszystko Meryl była tak przekonana o wielkoduszności De Niro, że powtarzała tę historię jeszcze kilkadziesiąt lat później.[32] Jak niemal wszystko, co dotyczy *Łowcy jeleni*, ta opowieść obrosła legendą.

Gdyby John rzeczywiście nie był ubezpieczony, jak twierdzą producenci, wszyscy musieliby się modlić, żeby zdrowie pozwoliło mu na ukończenie jego scen. Według Savage’a aktorów poproszono o podpisanie zobowiązania, że w wypadku śmierci Johna w trakcie trwania zdjęć nie będą dochodzić swoich praw na drodze sądowej.[33]

Liczył się czas. Im więcej nakręconego materiału z udziałem Johna, tym trudniej odpowiednio zmontować film, gdyby miało się wydarzyć niewyobrażalne. Praca nad *Łowcą jeleni* zmieniała się w swoistą rosyjską ruletkę, w której każdy dzień zdjęciowy stanowił nowy pocisk w komorze.

Dwie postacie wędrują pod rękę główną ulicą Clairton w Pensylwanii. Mężczyzna ma na sobie mundur zielonych beretów, a kobieta jaskrawoniebieski płaszcz. W oczach mijających ich mieszkańców miasteczka wyglądają jak szczęśliwa para paradująca zapylonym bulwarem. Jednak ich twarze są napięte i rzadko patrzą sobie w oczy.

Kiedy ktoś przystaje, żeby przywitać się z mężczyzną, kobieta ukradkiem zerka na sklepową witrynę, żeby poprawić włosy.

– Cięcie!

Meryl uwolniła rękę z uścisku Roberta De Niro. To był pierwszy dzień na planie *Łowcy jeleni* i wszystko toczyło się nie po kolei. Scena, w której Michael i Linda razem idą przez Clairton, pochodziła z trzeciego aktu, rozgrywającego się po powrocie z Wietnamu. Musieli sobie wyobrażać wszystko, co wydarzyło się wcześniej: zalotne spojrzenia w sali weselnej, pełny napięcia powrót do domu. Wszystko to, co mieli sfilmować później.



Na planie *Łowcy jeleni* z Robertem De Niro i Michaelem Cimino.

Poza tym to nie było Clairton. Prawdziwe miasteczko nie pasowało do wyobrażeń Michela Cimina o mitycznej środkowoamerykańskiej osadzie. Zamiast tego wymieszał razem kawałki siedmiu różnych

miasteczek w zakątku, w którym łączą się Ohio, Pensylwania i Wirginia Zachodnia. Filmowe Clairton miało być wypadkową takich miejsc jak Weirton, Duquesne, Steubenville i Follansbee. Z Cleveland pożyczył historyczną prawosławną katedrę Świętego Teodozego i wykorzystał ją podczas uroczystości ślubnych. W Mingo Junction w stanie Ohio znalazł Welsh's Lounge, spelunkę stojącą przy tej samej ulicy co stalownia.

Dokądkolwiek aktorzy i ekipa filmowa przybywali, niczym wędrowny cyrk, błyskawicznie zjawiali się dziennikarze z miejscowych gazet, które wkrótce krzyczały nagłówkami: „Obywatele Mingo uradowani filmem”[34] albo „Filmowcy pozostawiają gotówkę, nie zanieczyszczenia”[35]. Tylko Lloyd Fuge, burmistrz prawdziwego Clairton w stanie Pensylwania, sprawiał wrażenie nieprzekonanego i na łamach wydawanej w Steubenville „Herald-Star” mówił: „Podobno sceny, które tam nagrywają, nie ukażą naszego miasteczka w pozytywnym świetle”[36]. Zapewne miał rację. Clairton z wyobrażeń Cimina było szarym miejscem, pełnym zakurzonych sklepowych szyldów i pieców dławiących niebo dymem.

Według scenariusza akcja toczy się pewnego szarego listopada, podczas sezonu na jelenie. Jednak gdy ekipa zjawiła się w północno-wschodnich stanach tworzących „Pas rdzy”, była pełnia lata, jednego z najgorętszych w historii. Kiedy już skompletowano obsadę i zdobyto finansowanie, filmowcy wiedzieli, że muszą działać szybko, gdyż zdrowie Johna Cazale'a było jak tykająca bomba zegarowa, a czekanie na jesień stanowiło zbyt wielkie ryzyko. Musieli zerwać liście z drzew, zabarwić trawę na brązowo farbą w aerozolu i rozsypać na ziemi uschnięte liście. Mieszkańcom Mingo Junction pozostało dziwić się, dlaczego drzewa przed Klubem Słowackim straciły liście pod koniec czerwca.

Upał dokuczał aktorom. Pomimo trzydziestu kilku stopni musieli nosić flanelowe koszule i wełniane czapki, podczas gdy ekipa chodziła w krótkich spodenkach. Po każdym ujęciu zmieniali przepocone ubrania. George Dzundza wcielający się w rolę barmana nosił sztuczne

bokobrody, które ciągle zsuwały mu się z twarzy. Meryl stale miała pod ręką suszarkę i dbała, aby jej włosy nie oklapły przed kamerą.

Niewielu ludzi w Mingo Junction zwracało na nią uwagę – w odróżnieniu od De Niro, który nie mógł się przespacerować Commercial Street, aby jego zdjęcie nie trafiło do „Herald-Star". Pomiędzy ujęciami zabijała czas, robiąc swetry na drutach, tak samo jak grana przez nią postać. Kiedy miała okazję, zwiedzała miasteczko. W sklepie z odzieżą Weisberger's kupiła szal i pogawędziła z właścicielem.[37] Sprzedawca był zachwycony możliwością rozmowy z gwiazdą filmową, nieświadomy, że Meryl przez cały czas pracuje, nasiąkając tempem i atmosferą życia nad rzeką Ohio.

Wciąż miała pewne wątpliwości co do postaci Lindy i nie wahała się ich wyrażać. Gdy dziennikarze „New York Times" przyjechali, żeby napisać o „filmie o Wietnamie, który nie krytykuje Ameryki", była z nimi oszałamiająco szczera.

– Linda to w wielkim skrócie męska wizja kobiety – wyjaśniła. – Jest niezwykle bierna, cicha, słaba w każdej sytuacji. Stale ma łzy w oczach, ale jest niezłomna duchem, wszystkim się przejmuje, ale nigdy nie wpada w przygnębienie. Często jest poniżana przez innych, ale nie reaguje gniewem.[38] – Przechodząc do sedna, kontynuowała: – Innymi słowy, jest bardzo odmienna ode mnie. Osobiście jestem wojowniczką, więc wcielenie się w nią stanowi dla mnie duże wyzwanie. Pragnę ją wyrwać z kaftana bezpieczeństwa, ale oczywiście nie mogę czegoś takiego nawet zasugerować. Myślę sobie, że to ktoś, kto wyrośnie na jedną z milionów neurotycznych gospodyń domowych. Ale to męski film, który nie opowiada o problemach Lindy. Sądzę, że z punktu widzenia opowieści jest ona uroczą osobą.

Wygłaszanie takich pretensji dziennikarzom „Timesa" przez nieznaną aktorkę grającą w swoim pierwszym dużym filmie świadczyło o nie lada śmiałości.

Ale jej głównym zmartwieniem nie była Linda, tylko John. Na planie uważnie go obserwowała, dbając o to, żeby się nie przemęczał. Był

słaby i nie dało się tego ukryć. Pod flanelową koszulą miał mały tatuaż na piersi wykonany przez techników od naświetlań, który był jak celownik w lunecie karabinu myśliwskiego. Większość obsady wiedziała, z czym John się zmaga, lecz nikt o tym nie rozmawiał. Być może Meryl w końcu namówiła go do rzucenia palenia, bo teraz ganił każdego, kto zapalał papierosa. „Wystarczyło jedno spojrzenie i od razu zachodził nas od tyłu, zabierał nam papierosy i je gasił, przy okazji na nas wrzeszcząc”, wspominał John Savage. „Ludzie czuli się swobodniej, gdy ostro ich krytykował i z nich żartował. «Jeśli będziesz palił, umrzesz. To nie zabawa!»”.

W ciągu tych pierwszych kilku tygodni Cimino nakręcił końcową jedną trzecią filmu, przygnębiające sceny po powrocie z Wietnamu. W Duquesne w Pensylwanii przekształcił pewne poletko w cmentarz, gdzie nakręcił pogrzeb bohatera granego przez Christophera Walkena. Kiedy skończył, udostępnił ten teren miejscowym dzieciakom, żeby urządziły na nim boisko. W barze Welsh’s nakręcił niezapomniany finał, w którym żałobnicy śpiewają smętną wersję *God Bless America*. Meryl i John siedzieli obok siebie, śpiewając o górach, preriach i oceanach białych od piany.

Po nakręceniu tragicznej końcówki filmu Cimino zabrał się dojego hałaśliwego początku. Obsada zdążyła się już lepiej poznać, co pomogło w uzyskaniu swobodnej atmosfery. Cimino chciał, żeby te sceny kojarzyły się z domowymi nagraniami, zupełnie jakby publiczność oglądała urywki własnej przeszłości. Bardzo się starał, by aktorzy mieli poczucie autentyczności, do tego stopnia, że nawet przygotował fałszywe pensylwańskie prawa jazdy, które nosili w kieszeniach.

Głównym punktem pierwszego aktu było przyjęcie weselne. Cimino wyobrażał je sobie jako pełną detali scenę pokazową, a nie szybkie wprowadzenie w akcję, o jakim myślał Michael Deeley. Cimino był niegdyś świadkiem na podobnym ślubie prawosławnym i zamierzał nakręcić ten fragment w stylu filmu dokumentalnego, umieszczając w nim jak najwięcej autentycznych elementów. Na miejsce akcji wybrał

Lemko Hall w Cleveland, salę balową, w której odbywały się uroczystości lokalnej społeczności słowiańskiej.

Przez trzy dni trenerka Olga Gaydos uczyła aktorów rosyjskich tańców ludowych, takich jak korobuszka i trojka, taniec trzech ogierów. [39] Meryl i druga druhna, Mary Ann Haenel, wirowały po obu stronach Johna, śmiejąc się z jego nieporadności.

– Wystarczy – powiedział, nieco rozdrażniony. Nagle wszyscy się zatroskali.

– Wszystko w porządku? Musisz odpocząć?[40]

Kiedy to było możliwe, zakochani szukali prywatności. „Rozmawiali po cichu", wspominała Mary Ann Haenel. „Stykali się głowami. Spacerowali razem. Wyglądali na szczęśliwych. Jednak od czasu do czasu widać było, że spoglądają na siebie z ogromną powagą".

Świat Clairton był tylko tłem dla problemów zdrowotnych Johna. „Występowanie w tym filmie stanowiło malutką część trudnego krajobrazu naszego życia", wspominała Meryl. „Było nam bardzo ciężko i nikt tak naprawdę nie wiedział, czy leczenie zadziała. Ale my mieliśmy nadzieję, że wszystko się dobrze skończy"[41].

W końcu 3 sierpnia, z kilkutygodniowym opóźnieniem, Cimino zaczął kręcić jedno z najbardziej szalonych i pijanych, a także najdłuższych przyjęć weselnych w historii kina. Ulicę przed Lemko Hall zamknięto dla ruchu i zastawiono ciężarówkami oraz generatorami.[42] Wewnątrz okna zakryto czarnymi zasłonami, tak że w sali stale panowała ciemność. Na ścianach wisiały olbrzymie portrety Savage'a, Walkena i De Niro z czasów szkoły średniej, a także transparenty z życzeniami powodzenia w Wietnamie. Bar w głębi był otwarty przez cały dzień, każdy więc mógł zagrać w remika albo wychylić butelkę piwa Rolling Rock. Oczywiście Cimino nie miał nic przeciwko temu, żeby aktorzy byli podchmieleni. Tym lepiej.

Filmowcy zamieścili ogłoszenie, że szukają statystów, i zatrudnili około dwustu gości weselnych z trzech okolicznych parafii. Płacili im

dwadzieścia pięć dolarów za dzień – dwa dolary więcej, jeśli przyszli z zapakowanym prezentem.[43] Poproszono ich o zostawienie prezentów po drugiej stronie sali, gdzie paczki spiętrzyły się aż pod sufit. Tuż przed rozpoczęciem zdjęć asystent reżysera podszedł do Cimina i powiedział z niedowierzaniem:

– Michael, wszyscy przynieśli prezenty!

– No tak, przecież im kazaliśmy – odrzekł reżyser.

– Nie rozumiesz. – W pudełkach znajdowały się tostery i inne urządzenia, sztućce i porcelana. Parafianie kupili prawdziwe prezenty, jakby przyszli na prawdziwy ślub.[44]

Przyjęcie zaczynało się każdego ranka o wpół do ósmej i trwało do dwudziestej pierwszej albo dwudziestej drugiej. Wszyscy byli zmęczeni i zdezorientowani, ale szczęśliwi. Cimino nagrywał ten chaos z antropologicznym zaciekawieniem, od czasu do czasu wkraczając, żeby pokierować pojedynczymi scenami. W pewnej chwili bohater grany przez Johna tańczy z druhną, gdy nagle odbija mu ją szef orkiestry, grany przez Joego Grifasiego. Kiedy John widzi, że mężczyzna chwyta dziewczynę za pośladki, zrywa się na nogi i ich rozdziela, a następnie odwraca się w stronę druhny i uderza ją w policzek. Cimino powiedział, że jego wujek zrobił to samo na jednym z rodzinnych wesel.[45]

Inne sceny hulanki pojawiły się w sposób naturalny. Mężczyzna obżerający się gołąbkami. Christopher Walken przeskakujący nad kuflem piwa. Chuck Aspegren ciągnący do szatni jedną z druhen, która okłada go parasolką. Podczas jednego z ujęć John był tak wyczerpany, że niosąc Roberta De Niro na grupowe zdjęcie, stracił równowagę i obaj mężczyźni upadli na podłogę. Cimino zachował tę scenę: zależało mu na wypadkach, nie elegancji.

Meryl dawała się wciągnąć w zabawę, przynajmniej gdy kamera była na nią skierowana. Gdy De Niro kręcił nią na parkiecie, wybuchła oszołomionym śmiechem. Kiedy złapała wiązankę ślubną, wrzasnęła z radości. Nie zastanawiała się zbyt długo nad swoją postacią, ale znalazła sposób na jej zagranie. „Przypomniałam sobie wszystkie

dziewczęta w mojej szkole średniej czekające, aż coś się wydarzy w ich życiu", powiedziała później. „Linda czeka, aż przyjdzie mężczyzna i się nią zaopiekuje. Jeśli nie ten, to inny: czeka na mężczyznę, który uczyni jej życie prawdziwym"[46].

W wielkim skrócie, grała postać, którą opanowała do perfekcji w szkole średniej: chichoczącą, uległą, uganiającą się za chłopakami cheerleaderkę. W swojej zwiewnej różowej sukience z kokardą przywoływała ducha tamtej zapomnianej dziewczyny, która wiedziała, że aby zagwarantować sobie drugą randkę z futbolistą ze szkoły Bernards, musi zrezygnować z własnych opinii. Kiedy Michael Wroński pyta Lindę, jakiego piwa chce się napić, ona wzrusza ramionami i odpowiada: „Wszystko jedno". Meryl odkryła, że zapamiętała tę postać i potrafi ją przywołać na żądanie. Z tym że teraz była na tyle pewna siebie, że mogła się jej pozbyć, gdy tylko kamery przestawały pracować. [47]

Zamiast drużyny cheerleaderek miała inne druhny: Mary Ann Haenel, Mady Kaplan i Amy Wright. Pewnego dnia wszystkie niecierpliwiły się podczas przedłużającej się przerwy w zdjęciach. Meryl wyszła, żeby sprawdzić, skąd bierze się opóźnienie, a gdy wróciła, doniosła, że ekipie skończyła się taśma filmowa. (Cimino starał się uchwycić każdy moment, więc zużywał jej całe kilometry). Ale miała też dobre wieści: jeden z facetów pokazał jej, jak zabić muchę[48] – jedna brzęczała w ich garderobie od samego rana. Meryl nauczyła koleżanki, co należy zrobić: klasnąć w dłonie tuż ponad muchą, która wtedy podleci do góry i da się zabić. Meryl tego spróbowała, a wtedy mucha wystrzeliła w górę i uciekła, znajdując schronienie w dekolcie Amy Wright. Dziewczęta piszczały i dusiły się ze śmiechu, podczas gdy Amy rozpaczliwie unosiła spódnicę, próbując wypuścić owada.

W końcu Cimino ogłosił zakończenie zdjęć i wesele, które zdawało się trwać całą wieczność, dobiegło kresu. Zdjęto transparenty. Wyrzucono gołąbki do śmieci. Wypłacono dniówki statystom i ich odprawiono. Meryl, John, Christopher Walken i Robert De Niro również

się rozeszli. W dziwnie pustej sali Cimino zobaczył jednego z miejscowych mężczyzn – siedział na scenie, trzymając do połowy opróżnioną szklankę piwa. Cicho szlochał.

– Co się stało? – spytał go reżyser.

– To był taki piękny ślub – odpowiedział mężczyzna przez łzy.[49]

Zanim ekipa *Łowcy jeleni* opuściła północno-wschodnie stany, Meryl nakręciła wszystkie sceny jako Linda. Jednak Cazale'a wciąż czekały sceny polowania, w których skacowani kawalerzy o świcie ruszają w góry. Cimino traktował tę część filmu z mityczną czcią, podkładając pod scenę wędrówki De Niro przez mgłę śpiew anielskiego chóru. Meryl oczywiście mogłaby zauważyć, że ta niebiańska myśliwska wyprawa to domena mężczyzn, a dla dziewczyny takiej jak Linda nie ma miejsca w świętej więzi mężczyzny z naturą.



Z Chuckiem Aspegrenem, De Niro i Cazale’em w scenie wesela, która ciągnęła się całą wieczność. Cazale nie doczekał premiery filmu. Wszystkich pięć filmów, w których zagrał, zostało nominowanych do Oscara w kategorii najlepszy film. Nigdy nie otrzymał nominacji.

Kończyło się lato i na górach na północnym wschodzie kraju nie było śniegowych czap. Dlatego Cimino wsadził aktorów w samolot i przewiózł ich w Góry Kaskadowe w stanie Waszyngton. Cazale jako Stan ponownie miał grać błazna i niezdarę pośród zuchwałych kompanów. Na górskiej drodze wysiada z cadillaca w wymiętym smokingu i absurdalnej futrzanej czapce. Zapomniał swoich myśliwskich butów – jak zwykle – a Michael nie chce mu pożyczyć swoich.

– Jest, jak jest – wyjaśnia Michael.

– Co to ma znaczyć, do diabła? – warczy Stan. – „Jest, jak jest”. Jakaś pedalska gadka...

Stan zabiera buty, a Michael patrzy na niego surowo z karabinem w dłoniach.

– No co? – rzuca Stan. – Zastrzelisz mnie? Co? Tutaj?[50]

Wypowiadając te ostatnie słowa, John Cazale rozchyla koszulę, odsłaniając niewielki kawałek skóry. Wybrał miejsce, gdzie znajdował się tatuaż w kształcie celownika, wykonany podczas naświetlań. Cimino później powiedział, że była to „dziwna zapowiedź jego śmierci”[51].

Ekipa zbudowała chatkę pomiędzy dwoma szczytami, w której aktorzy zebrali się, aby nakręcić scenę z drugiej wycieczki łowieckiej, po powrocie Michaela z Wietnamu. Stan zawsze nosi przy sobie mały rewolwer. Po jakiejś drobnej prowokacji Michael odbiera mu broń i grozi, że strzeli Stanowi w głowę. Widzimy, jak bardzo się oddalił, jak piekło wojny oderwało go od dawnych kompanów. W ostatniej chwili unosi broń i strzela w sufit.

De Niro, który podczas przygotowań do roli czytał wszystko, od relacji jeńców wojennych po poradniki dla myśliwych, uznał, że scena będzie lepsza, jeśli w pistolecie znajdzie się prawdziwy pocisk.

– Oszalałeś? – spytał Cimino.

De Niro nalegał, żeby zapytali Johna.

– John, Bob chciałby zagrać tę scenę z prawdziwym pociskiem w bębenku – powiedział reżyser.

Cazale popatrzył na niego i zamrugał.

– Dobrze, ale najpierw muszę sprawdzić broń.

Przed każdym ujęciem John przez pół godziny sprawdzał pistolet, upewniając się, że pocisk znajduje się we właściwym miejscu. Doprowadzał wszystkich do szału swoją opieszałością. Dlaczego się na to zgodził? Od miesięcy patrzył śmierci w oczy. Mimo to nic nie ekscytowało go tak bardzo jak napięcie pojawiające się pomiędzy dwoma aktorami.

Tamte dni w górach były wspaniałe, ale trudne. Kiedy rozwiewała się mgła, Cimino dawał sygnał i wszyscy pośpiesznie zajmowali swoje

miejsca, wiedząc, że słońce w każdej chwili może się ponownie schować. Jednak dla Johna Cazale'a czas płynął inaczej. Pomiędzy ujęciami Cimino przyłapywał go na wąchaniu górskich kwiatów.

Meryl pragnęła tylko być z Johnem, ale przeznaczenie ciągnęło ją w dwóch różnych kierunkach: ku ciężkiej walce o jego wyzdrowienie, ale także ku show-biznesowi, który coraz częściej się o nią upominał.

Herbert Brodkin, producent *The Deadliest Season*, zatrudnił ją do swojego kolejnego projektu, dziewięciogodzinnego telewizyjnego miniserialu *Holokaust*. Serial miał opowiadać historię niemieckiej rodziny rozdzielonej za sprawą dojścia nazistów do władzy. Pod względem skali i powagi tematu podążał drogą wytyczoną przez *Korzenie*, efektowny serial ABC o życiu Afroamerykanów, wyemitowany w styczniu poprzedniego roku i cieszący się niespotykaną oglądalnością. Licząc na to, że uda mu się stworzyć dla stacji NBC jej własny hit, Brodkin zatrudnił Marvina Chomskiego, jednego z reżyserów *Korzeni*, do nakręcenia całości *Holokaustu*.

Meryl przyjęła tę pracę z jednego powodu: dla pieniędzy. Po kryjomu pomagała płacić za leczenie Johna, a żadne z nich nie wiedziało, kiedy John znów będzie mógł pracować po skończeniu zdjęć do *Łowcy jeleni*. Spodziewała się, że ukochany pojedzie z nią do Austrii, ale gdy nadeszła pora wyjazdu, był zbyt słaby.

Pod koniec sierpnia sama poleciała do Wiednia. Austria okazała się „uporczywie austriacka”[52], jak powiedziała później. „Materiał był uporczywie ponury. Moja postać była uporczywie szlachetna”. Grała Ingę Helms Weiss, niemiecką gojkę, która przez małżeństwo wchodzi do żydowskiej rodziny, nie spodziewając się nadchodzącej katastrofy. Jej mąż Karl, zagrany przez Jamesa Woodsa, jest malarzem i synem wpływowego berlińskiego lekarza. Zatrzymany w celu „rutynowego przesłuchania”, zostaje wysłany do Theresienstadt, który naziści dla potrzeb propagandy przedstawiają jako „modelowy” obóz. Tam dołącza

do grupy artystów zamierzających przemycić na zewnątrz rysunki mające pokazać światu ich prawdziwy los.

Podobnie jak Linda, Inga stanowiła uosobienie pewnego ideału: „dobrej Aryjki", która staje po stronie Żydów w obliczu nazistowskiej zdrady. Podczas jednej z obrzydliwych scen pozwala się zgwałcić oficerowi SS w zamian za zwolnienie Karla z pracy w kamieniołomie i dostarczenie mu jej listów. („Musiałam dopuścić się pewnych rzeczy, aby te listy do Ciebie dotarły, ale moja miłość nigdy nie zgaśnie"[53], pisała). W końcu pojawia się w jego pracowni w Theresienstadt, poświęciwszy wolność, aby być z mężem.

Wiedeń był „niezwykle piękny i przytłaczający"[54], napisała Meryl na pocztówce, którą wysłała Joemu Pappowi 29 sierpnia 1977 roku. Zahipnotyzowało ją artystyczne dziedzictwo miasta, ale zarazem przeraził utrzymujący się duch nazizmu. Miasto zamierało o dziewiątej wieczorem; czasami dwa niezależne kina tego samego wieczoru pokazywały filmy o Hitlerze. Meryl nie zapominała także, że w Wiedniu rozgrywa się akcja sztuki *Miarka za miarkę*. Minął zaledwie rok, odkąd ona i John odgrywali te sceny. Napisała Joemu, że tęskni za zgiełkiem Nowego Jorku.

W *Holokauście* Meryl ponownie zagrała u boku Michaela Moriarty'ego, który z socjopatyczną rozkoszą wcielił się w rolę übernazisty Erika Dorfa. Nie przygotowywała się specjalnie do swojej roli, jedynie przeczytała *Anatomię ludzkiej destrukcyjności* Ericha Fromma. Jednak ślady poruszającej historii, którą odgrywała, były wszędzie wokół niej. Wspominała, że kręcenie zdjęć w obozie Mauthausen było „ponad jej siły"[55]. „Za rogiem znajdował się bar, a kiedy starzy żołnierze sobie popili i było już wystarczająco późno, zaczynali wyciągać swoje wojenne pamiątki. To było bardzo dziwaczne i perwersyjne. Byłam bliska szaleństwa – John był chory, a ja chciałam być przy nim".

Zdjęcia się przedłużały; Meryl miała wrażenie, że na dwa i pół miesiąca trafiła do więzienia.[56] Marvin Chomsky wiedział, jak bardzo

Meryl chciałaby być gdzieś indziej, i znał powód. „Możliwe, że dostrzegała związek między perspektywą utraty Johna a postacią swojego serialowego męża”, przyznał. „Sama zdecydowała, jaki zrobić z tego użytek. O nic nie pytałem, niczego nie sugerowałem. Nie chciałem wykorzystywać jej osobistego cierpienia. Ona chciała polegać tylko na swoim aktorstwie. To aż nadto wystarczyło”[57]. Oszołomiony jej umiejętnościami, spytał w przerwie:

– Meryl, powiedz mi, skąd ty to bierzesz?

– Och, Marvin... – odpowiedziała nieśmiało.

Jej wesoły profesjonalizm, chociaż maskował wewnętrzny niepokój, przynosił wszystkim ulgę, zważywszy na tematykę serialu. W trakcie kręcenia scen w komorach gazowych w Mauthausen aktorzy gwałtownie się przekomarzali. „Wszystko dlatego, że czuliśmy się strasznie w tym miejscu, więc wyżywaliśmy się na ludziach, z którymi pracowaliśmy, podczas gdy tak naprawdę byliśmy wściekli na nazistów”, zauważył James Woods nieco później. „W takich sytuacjach – a było ich wiele – to Meryl zawsze potrafiła powiedzieć to, co trzeba, żeby rozładować napięcie”[58].

Blanche Baker, dwudziestolatka grająca szwagierkę Meryl, była pod ogromnym wrażeniem starszej aktorki, która w wieku dwudziestu ośmiu lat wydawała jej się najbardziej wyrafinowaną osobą na świecie.[59] Mimo że ojciec Blanche (reżyser Jack Garfein) przeżył pobyt w obozie Auschwitz, ją samą bardziej niż okropieństwa wojny interesowało flirtowanie z Josephem Bottomsem, wcielającym się w rolę jej brata. Podczas dni wolnych od zdjęć Blanche i Meryl jeździły do wiedeńskich cukierni i zamawiały ciastka *mit Schlag* (z bitą śmietaną). Meryl zwierzyła się Blanche, że w domu czeka na nią jej chory chłopak – w oczach Blanche to wszystko było niezwykle dorosłe.

Blanche wychowała się w świecie show-biznesu; jej ojcem chrzestnym był Lee Strasberg, a matką aktorka Carroll Baker, która unieśmiertelniła na ekranie Baby Doll Tennessee Williamsa. Podatna na wpływy Blanche postrzegała jednak Meryl jako wzór poważnego

aktorstwa i ze wszystkich siła starała się ją naśladować. Przed okrzykiem „akcja” Meryl zawsze odwracała się i przez chwilę zbierała myśli; Blanche zaczęła robić to samo. Scenariusz Meryl był pokryty notatkami na marginesach; Blanche również zaczęła robić notatki na swoim egzemplarzu. W młodości uczyła się rzeźby, a skrupulatne zapiski Meryl przypominały jej szkice rzeźbiarza.

Meryl spędziła ostatnie trzy tygodnie na planie, odliczając godziny, bezsennie czekając pod „tą cholerną puchową kołdrą”[60] przykrywającą jej łóżko. Nie została w Austrii ani chwili dłużej, niż było to konieczne. „Nie mogła się doczekać, aż nakręci swoją ostatnią scenę i się ulotni”, wspominał Chomsky. „Chyba nawet nie zdążyliśmy się pożegnać”. Kiedy wróciła do Nowego Jorku, John utykał. Był w gorszym stanie niż kiedykolwiek.

Przez pewien czas nikt nie widywał Meryl. Nikt nie widywał także Johna. Propozycje ról pojawiały się i znikały. Znajomi telefonowali do ich mieszkania na poddaszu, a Meryl odbierała.

– Właśnie kładzie się spać. Może innym razem...

Klik.

Wychodzili rzadko i z wielkim trudem. Raz dawny kolega Meryl z Yale, Albert Innaurato, zauważył ich w jadłodajni przy Barrow Street i z zaskoczeniem patrzył, jak Meryl podtrzymuje Johna w drodze do stolika. „Nie spodziewałem się, że kiedykolwiek ujrzę takie jej oblicze”[61].

Podczas ich wizyt w centrum onkologicznym Memorial Sloan Kettering lekarze zwracali uwagę na nieugiętą towarzyszkę Johna. Gdy jeden z chirurgów zachwycił się jej charakterystycznym pięknem, John odpowiedział, że to przykład natury w najlepszym wydaniu.

– Mam nadzieję, że będę ją oglądał jak najdłużej – dodał.[62]

Jej wytrwałość przekonywała wszystkich – czy nie dostrzegali, że tylko grała? Jak napisała do swojego nauczyciela aktorstwa z Yale

Bobby'ego Lewisa: „Mój ukochany jest bardzo chory i czasami, na przykład teraz, musi przebywać w szpitalu. Ma tam wspaniałą opiekę, a ja także staram się nie stać z założonymi rękami, ale cały czas się zamartwiam i udaję, że jestem wesoła, co jest bardziej wyczerpujące mentalnie, fizycznie i emocjonalnie niż jakakolwiek rola. Dzięki Bogu nie pracuję od października, w przeciwnym razie nie wiem, jak bym przetrwała"[63].

Nowotwór dał przerzuty do kości, a John z każdym dniem słabł, co Meryl przypisywała chemioterapii. To, co dawniej nadawało sens jej życiu, teraz wydawało jej się trywialne; miała czas jedynie na odgrywanie roli pielęgniarki. Pomimo kłopotów Meryl ceniła tamten czas, gdy oboje byli daleko od rozrywek show-biznesu i dzielili się intymnością. „Byłam tak blisko niego, że nie zauważałam, jak słabnie"[64].

Mijały kolejne miesiące: rok 1977 zmienił się w 1978. W styczniu marznący śnieg z deszczem pokrył miasto, a setki tysięcy ludzi zostały bez prądu. Dwa tygodnie później spadło ponad trzydzieści centymetrów śniegu – to była największa śnieżyca dziesięciolecia. Metropolia, która niedawno musiała sobie poradzić z zaciemnieniem oraz Synem Sama[7*], teraz nie była w stanie uprzątnąć stert nawianego śniegu i śmieci. Co kilka dni ogłaszano „alarm śnieżny"[65], ale używano tego określenia tak często, że stało się bezużyteczne.

W Dzień Świętego Walentego spadło dodatkowe dziesięć centymetrów śniegu. Ze schodów przeciwpożarowych John i Meryl widzieli Franklin Street pokrytą bielą. To nie był romantyczny widok. Pod śniegiem kryły się błoto, torby ze śmieciami i wyboje. Miasto toczyła choroba.

Już bez udziału Meryl ekipa *Łowcy jeleni* przeniosła się do Tajlandii, która w filmie Cimina miała udawać Wietnam. Film przekroczył zakładany budżet, a harmonogram prac dawno przestał obowiązywać. Scena wesela nie tylko nie okazała się „drobiazgiem", lecz pochłonęła

mnóstwo czasu i pieniędzy, co martwiło władze EMI. Barry Spikings zabrał reżysera na spacer nad jezioro.

– Michael, czy dajesz z siebie wszystko? – spytał.

Cimino zapewnił go, że tak.

Zdjęcia w Tajlandii były nie dość, że kosztowne, to także niebezpieczne. Departament Stanu odradzał ekipie wyjazd do kraju kontrolowanego przez prawicową juntę. Na granicy z Birmą, gdzie grasowali uzbrojeni powstańcy, Cimino i jego aktorzy nocowali w chatach krytych słomą i jedli mięso zielonej kobry, które podobno wzmacnia męskość.

Cimino chciał, żeby sceny w Wietnamie były równie autentyczne jak sceny w Clairton. Zatrudnił miejscową ludność do ról strażników. Jako jeńcy wojenni De Niro, Walken i Savage codziennie mieli na sobie te same ubrania. Nie golili się ani nie kąpali. Spali w mundurach. „Nieziemsko cuchnęli”[66], chwalił się Cimino. Podczas sceny w zanurzonej w wodzie klatce na tygrysy szczur zaczął gryźć Savage’a w twarz. Cimino umieścił tę scenę w filmie.

W okolicy obowiązywała godzina policyjna, więc ekipa musiała się rozstawiać w tajemnicy o drugiej w nocy pod nadzorem agentów CIA. (Cimino również umieścił ich w filmie). Mogli wysyłać negatywy, ale nie otrzymywali odbitek, więc kręcili w ciemno, bez wglądu w materiał dzienny. Spikings przyleciał nadzorować zdjęcia, a nad wszystkim czuwał generał Kriangsak Chomanan, najwyższy dowódca Tajskich Królewskich Sił Zbrojnych. W połowie zdjęć wezwał Spikingsa do Bangkoku i grzecznie poprosił o zwrot pożyczonej broni, śmigłowców i transporterów opancerzonych, ponieważ na weekend zaplanował zbrojny zamach stanu. Obiecał Spikingsowi, że odda cały sprzęt do wtorku.[67]

Najbardziej zdradziecką sceną była ucieczka śmigłowcem, którą kręcono nad rzeką Kwai. (Cimino cieszył się z nawiązania do Davida Leana). Woda była lodowato zimna i pełna węży oraz krokodyli różańcowych, a przepływające łodzie zmieniły podwodne bambusy

w śmiercionośne włócznie. W tej scenie De Niro i Savage mieli skoczyć do wody z helikoptera z wysokości niemal trzydziestu metrów. Kaskaderzy odmówili.

– Sami to zrobimy – powiedział De Niro.

– Wasze ubezpieczenie tego nie obejmuje – odrzekł Spikings.

– Kto powie ludziom od ubezpieczeń?[68]

Savage i De Niro wspięli się na prowizoryczną stalową przeprawę, która udawała chwiejny most linowy. Kiedy nadleciał śmigłowiec, jedna z jego płóz zaczepiła o potężny kabel podtrzymujący most. Helikopter przechylał się i ryczał, a De Niro rozpaczliwie starał się uwolnić płozę. Podczas gdy pilot wrzeszczał przez radio w dialekcie, siedzący na pokładzie Cimino ubrany w mundur roboczy wyciągnął rękę w stronę Roberta De Niro, zdając sobie sprawę, że wirniki mogą się w każdej chwili przechylić i zabić jego, gwiazdorów oraz połowę ekipy.

Śmigłowiec się uwolnił, wywracając most spodem do góry. Kamery wciąż pracowały, gdy odleciał, unosząc De Niro i Savage'a wiszących ponad rzeką.

– Michael, powinniśmy skakać? – wrzasnął Savage do swojego partnera, wciąż używając imienia jego postaci.

– Savage, na litość boską – zawył De Niro – już nie gramy! Nie jesteśmy, kurwa, w filmie![69]

Zeskoczyli, jeden po drugim, do najeżonej bambusami i pełnej krokodyli lodowatej rzeki. Po chwili się wynurzyli – tak samo jak grani przez nich bohaterowie, oszołomieni tym, że jeszcze żyją.

– Meryl! Cześć!

Wszędzie rozpoznałaby ten głos: radosny, piskliwy szczebiot Wendy Wasserstein. W wieku dwudziestu siedmiu lat Wendy wciąż była tą samą ciepłą, zaniedbaną, niepewną kobietą, którą Meryl pamiętała z pracowni kostiumów. Teraz dzwoniła z prośbą o pomoc.

Dwa i pół roku po uzyskaniu dyplomów koledzy i koleżanki Meryl z Yale zaczynali na poważnie wkraczać do świata teatru. Christopher Durang i Sigourney Weaver kontynuowali wariacką współpracę przy *Das Lusitania Songspiel*, parodii dzieł Brechta i Weilla, prezentowanej przy Vandam Street. Sztukę *Gemini* [Bliźnięta] Alberta Innaurato, w której również grała Weaver, wystawiano w teatrze Playwrights Horizons. Z kolei William Ivey Long wkrótce miał zaprojektować kostiumy do swojego pierwszego przedstawienia na Broadwayu, rozpoczynając karierę, która przyniosła mu wiele nagród Tony.

Teraz przyszła kolej na Wasserstein. Latem 1977 roku udała się do Centrum O'Neilla, żeby pracować nad sztuką *Niezwykłe kobiety... i inni*, którą zaczęła pisać w Yale. Zespół Phoenix Theatre wystawił ją jesienią na Upper West Side. Wśród w pełni kobiecej obsady, która wcielała się w postaci wzorowane na koleżankach Wendy z Mount Holyoke, były takie nowe talenty jak Jill Eikenberry i Swoosie Kurtz. Trzydziestoletnia Glenn Close grała Leilah, niespokojną i niepopularną dziewczynę, pragnącą skończyć szkołę i studiować antropologię w Iraku.

W *Niezwykłych kobietach* Wendy opisała niezdecydowanie swojego pokolenia odnośnie do drugiej fali feminizmu i jej niedotrzymanych, wygórowanych obietnic. W retrospekcyjnych scenach, których akcja toczy się w college'u, dziewczęta rozprawiają o Nietzschem, zazdrości o członek i o tym, jakie będą „zajebiste"[70], kiedy dobiją do trzydziestki. Kiedy spotykają się ponownie sześć lat później, leczą się u psychiatrów, pracują w ubezpieczeniach albo są w ciąży, ale wierzą, że będą zajebiste, kiedy skończą czterdzieści lat. No, może czterdzieści pięć.

Sztuka była wystawiana przez trzy tygodnie i zebrała dobre recenzje, a Wasserstein po raz pierwszy zasmakowała publicznego docenienia. Po zejściu sztuki z afisza, 4 grudnia 1977 roku, kanał 13/WNET postanowił pokazać ją w sieci PBS w ramach serii „Wybitne spektakle". (Poprzedniej zimy pokazano *Secret Service*, dramat rozgrywający się w czasach wojny secesyjnej, w którym zagrali Meryl i John Lithgow). Cała obsada z teatru miała wziąć udział w nagraniu, z jednym

wyjątkiem: Glenn Close miała przesłuchanie w Buffalo do *The Crucifer of Blood* [Krwawa procesja], przeznaczonej do wystawienia na Broadwayu sztuki o Sherlocku Holmesie. Wendy pilnie potrzebowała zastępstwa. Zadzwoniła do Meryl.

Leilah była jedną z mniejszych ról w sztuce i z pewnością nie przysłużyłaby się karierze Meryl. Wendy prosiła jednak o przysługę i chodziło zaledwie o kilka dni. Meryl się zgodziła. Musiała tylko zabrać ze sobą Johna.

Kilka tygodni po rozpoczęciu 1978 roku Meryl wybrała się do Hartford w Connecticut, gdzie znajdowało się studio telewizyjne, w którym nagrywano spektakl. (Dla potrzeb PBS „zajebiste" zamieniono na „świetne"). John spędzał większość czasu w hotelu. Steven Robman, który reżyserował sztukę i był współreżyserem jej telewizyjnej wersji, pamiętał Meryl z jej pierwszego roku w Yale, gdy brała udział w jego produkcji *Na dnie*. Zawsze robiła na nim wrażenie jej pewność siebie, a teraz doszło do niej doświadczenie w pracy przed kamerą, którym wyraźnie go przewyższała.[71] Kiedy nagrywali scenę z Ellen Parker, Meryl przerwała i powiedziała: „Steve, czy kamera pokazuje twarz Ellen? Jej reakcja jest naprawdę świetna, więc warto ją uchwycić"[72]. To było jak powtórka z *Julii*, tyle że teraz to Meryl pełniła rolę doświadczonej partnerki z planu, którą wtedy była Jane Fonda.

Bohaterka Meryl była zagubiona i ospała. Podejście Meryl do tej postaci nie różniło się znacząco od podejścia Glenn Close: obie były kościstymi pięknościami, którym udało się uchwycić tęskną samotność Leilah. Jednak Robman dostrzegał w ich grze różnicę wynikającą z odmiennego pochodzenia. Close dorastała w kamiennym domku w Greenwich w stanie Connecticut jako córka chirurga. „Na tym polegała różnica", wyjaśnił Robman. „Jak takie wyobcowanie postrzega dziewczyna o arystokratycznych korzeniach, a jak dziewczyna marząca o zostaniu królową balu absolwentów?". To był pierwszy z wielu razy, gdy porównywano do siebie obie aktorki.

Po lutym nadszedł marzec, śnieg wciąż zasypywał Nowy Jork, a warstwy mazi pokrywały ulice. Flota maszyn do zmywania ulic została zdziesiątkowana awariami i miasto było bezsilne w obliczu tego natarcia. Gdy śnieg wreszcie zaczął topnieć, ukazały się chodniki pełne oślizgłych odpadków, które pozostawały ukryte przez dwa miesiące. TriBeCa cuchnęła gnijącymi śmieciami.

Brat Meryl, Trzeci, często dzwonił do mieszkania na poddaszu, licząc na dobre wieści dotyczące Johna, który czuł się już tak źle, że nie wychodził z domu. Meryl zazwyczaj rozpraszała jego obawy jakimś radosnym oszustwem:

– Świetnie sobie radzimy!

Ale pewnego dnia odpowiedź brzmiała inaczej.

– Nie czuje się najlepiej.[73]

Wtedy po raz pierwszy okazała brak nadziei. Tamtego dnia John Cazale po raz ostatni przeniósł się do centrum onkologicznego.

Meryl bezustannie przy nim czuwała, podczas gdy John jakby kurczył się na swoim schludnym białym posłaniu. Podnosiła go na duchu za pomocą jedynego lekarstwa, jakie posiadała: aktorstwa. Wypełniała pokój komediowymi głosami, czytając mu wiadomości sportowe energicznym głosem sprawozdawcy Warnera Wolfa („A teraz obejrzyjmy nagranie!”).[74]

Kiedy znajomi wpadali z wizytą, nie widzieli zmęczenia Meryl, tylko jej niezłomność. „Troszczyła się o niego, jakby był jedynym człowiekiem na świecie”, wspominał Joe Papp. „Nigdy go nie zdradziła, ani w jego obecności, ani wtedy, gdy go przy niej nie było. Nigdy nie dawała po sobie poznać, że może nie przeżyć. Wiedział, że umiera, jak każdy umierający człowiek. Ale napełniała go niezwykłą nadzieją”[75].

Kilkadziesiąt lat później Al Pacino powiedział: „Jak zobaczyłem przy nim tę dziewczynę, pomyślałem: «Nic nie może się z tym równać. To jest to. Może jest świetna w swoim zawodzie, ale właśnie taką ją widzę, gdy o niej myślę»”[76].

Około trzeciej w nocy 12 marca 1978 roku John zamknął oczy.

– Odszedł – oznajmił lekarz.

Meryl nie była gotowa, aby to usłyszeć, a tym bardziej w to uwierzyć. To, co wedle niektórych relacji wydarzyło się później, stanowiło kulminację nadziei, którą Meryl niestrudzenie podtrzymywała w sobie przez ostatnich dziesięć miesięcy. Zaczęła tłuc pięściami w jego pierś i szlochać, a on na jedną niepokojącą chwilę otworzył oczy.

– W porządku, Meryl – powiedział słabym głosem. – Wszystko w porządku.[77]

Co go ożywiło? Ostatni przypływ krwi do mózgu? Jej siła woli? Cokolwiek to było, trwało tylko kilka sekund. Potem John Cazale ponownie zamknął oczy. Miał czterdzieści dwa lata.

Meryl zadzwoniła do jego brata, wyrywając go ze snu.

– John odszedł – powiedziała.

– O Boże – odrzekł Stephen.

Wybuchła płaczem.

– Próbowałam.

Wróciła na poddasze oszołomiona. W następnych dniach nie była w stanie uczestniczyć w planowaniu pogrzebu, a nawet chodzić prosto po schodach.[78] Snuła się z pokoju do pokoju po mieszkaniu Johna, które miało podłogę tak mocną, że wytrzymała ciężar stert puszek z pomidorami. Nagle ta siła okazała się niewystarczająca.

Jak nieprzytomna siedziała na nabożeństwie żałobnym, podczas którego znakomitości świata teatru i filmu składały hołd swojemu wiecznie niedocenianemu współpracownikowi. Israel Horovitz napisał w swojej mowie pożegnalnej:

> John Cazale zdarza się raz w życiu. Był jak czysty wymysł, jak chodzący ideał. Nic dziwnego, że jego przyjaciele są wściekli: obudzili się ze snu i stwierdzili, że Cazale już śpi z królami i radcami, tam gdzie Booth i Kean, tam gdzie Jimmy Dean, Bernhardt, Guitry i Duse, tam gdzie Stanisławski, tam gdzie Groucho,

Benny i Allen. Szybko znajdzie tam nowych przyjaciół. Trudno go nie pokochać.

Johna Cazale'a zdradziło jego ciało. Jego duch go nie zdradzi. Możemy oglądać całe jego życie w naszych kinach oraz naszych snach. Zostawia nas i swoją kochającą widownię. Pozostaje nam wspomnienie jego wielkiego spokoju, cichego oczekiwania, miłości do muzyki, zamiłowania do prymitywnych żartów, absurdalnej linii włosów przypominającej skraj lasu, uśmiechu jak kawałek arbuza.

Jest niezapomniany.[79]

Meryl była „emocjonalnie zdruzgotana"[80]. „To był egoistyczny okres, okres leczenia ran, prób pogodzenia tego, co się stało, z moim życiem", wspominała. „Chciałam znaleźć miejsce, gdzie będę mogła zawsze to w sobie nosić i nadal funkcjonować".

Po pogrzebie spakowała nieco rzeczy i wyjechała do Kanady, gdzie zatrzymała się w domu swojej koleżanki na wsi. Pozostawiona sama sobie, rysowała szkice. Powracały do niej wciąż te same obrazy – były jak żywe istoty starające przebić się na powierzchnię. Czasami rysowała Josepha Pappa, mężczyznę, który prowadził ją za rękę przez ten czas próby i który teraz mógł liczyć na jej bezwarunkową lojalność.[81]

Najczęściej jednak rysowała Johna, wciąż na nowo, tak jak kochanica Francuza rysująca swojego odległego kochanka. Po prostu chciała oglądać jego twarz.

Michael Cimino potrzebował trzech miesięcy, żeby obejrzeć cały nakręcony materiał, pracując po trzynaście, czternaście godzin na dobę. Potem razem z montażystą Peterem Zinnerem zabrali się do cięcia, wykrawając film. Pewnej nocy o trzeciej Cimino skończył podkładać ścieżkę dźwiękową i wysłał wstępną wersję obrazu do EMI. Film miał trzy i pół godziny.

W tamtym czasie Michael Deeley, kierownik EMI Films, zaczął uważać Cimina za „oszusta" i „egoistę"[82]. Film miał budżet ośmiu i pół miliona dolarów, ale kosztował trzynaście milionów. Sceny

przedstawiające bohaterów, o które prosił, rozrosły się do godziny. Trzygodzinny film na wstępie tracił jedną czwartą potencjalnych zysków, ponieważ można go było wyświetlać mniej razy dziennie. Mimo wszystko Deeley i Barry Spikings byli zachwyceni wstępną wersją, wyczuwając jej surową siłę.

Ale kiedy pokazali film swoim amerykańskim partnerom ze studia Universal, spotkali się z letnią reakcją. Panowie w garniturach byli przerażeni ilością przemocy, a przede wszystkim długością obrazu. Nawet Cimino uznał, że pokaz zakończył się „katastrofą", wspominając, jak podczas sceny, w której De Niro zabija jelenia, jeden z kierowników wykrzyknął:

– No to koniec! Straciliśmy publiczność! Już po wszystkim![83]

Kolejny, Sid Sheinberg, nazywał film *Łowca, łowca i łowca jeleni*.[84] Chcieli skrócenia filmu o godzinę. Może zacząć od sceny wesela?

Cimino odmówił okrojenia swojego dzieła, przekonany, że jego mroczny czar kryje się w „cieniach". EMI zagroziła, że odsunie go od jego własnego projektu. „Powiedziałem im, że zrobię wszystko, co w mojej mocy. Wyciąłem kilka scen, a potem z powrotem je wkleiłem. Na myśl, że ktoś mógłby mnie zastąpić, robiło mi się niedobrze"[85]. Każdej nocy kładł się do łóżka z bólem głowy, który nie ustępował po obudzeniu. Przybrał na wadze. „Byłem gotów na wszystko, żeby zapobiec odebraniu mi tego filmu i jego zrujnowaniu".

Wytwórnia Universal zgodziła się na próbne pokazy dwóch różnych wersji obrazu: skróconej, która miała być wyświetlona w Cleveland, i dłuższej wersji reżyserskiej, która trafiła do Chicago. Cimino twierdzi, że tak się bał pozytywnej reakcji publiczności w Cleveland, że przekupił operatora kinowego, aby ten zatrzymał film w połowie.[86] Zwyciężyła wersja trzygodzinna.

Meryl oglądała film raz za razem w sali projekcyjnej przy Sixth Avenue; w sumie widziała go sześć razy. Zawsze zasłaniała oczy przy scenach tortur[87], ale z jakiegoś powodu nie było jej trudno oglądać na

ekranie Johna. Kiedy ekran migotał jej przed oczami, dostrzegała wszystkie ukradkowe i śmieszne ludzkie gesty, którymi naznaczył swoją ostatnią rolę.

John żegnający się w kościele.

John tupiący nogą, gdy panna młoda idzie do ołtarza.

John sprawdzający rozporek, gdy goście weselni pozują do zdjęcia.

John biegnący za nowożeńcami i rzucający ryżem jak chłopiec ciskający piłeczką baseballową.

Wyrazisty profil Johna, do połowy skryty w cieniu, kiedy barman gra nokturn Szopena.

John zwracający się do Meryl podczas przyjęcia powitalnego dla Michaela Wrońskiego: „Wiem, że Nick wkrótce wróci. Znam go. On też wróci".

John patrzący na swoje blade odbicie w szybie cadillaca, prostujący kołnierzyk i stwierdzający: „Pięknie".

Pewnego niedzielnego poranka brat Johna, Stephen, spotkał się z Meryl w sali projekcyjnej. Jak na szpilkach czekali na początek filmu. – Kiedy się zaaacznie? – gderała Meryl z udawanym zniecierpliwieniem. Potem rozsiedli się i oglądali. Gdy Stephen wrócił do domu, położył się spać z butelką wódki.[88]

Meryl prawie nie pracowała w ciągu tych pięciu miesięcy, gdy opiekowała się Johnem. Teraz miała pusty harmonogram. „Nie chcę przestać wspominać przeszłości – tylko to nam pozostaje po kimś, kto umarł", stwierdziła. „Ale mam nadzieję, że praca czasami mnie od tego oderwie"[89]. Była gotowa wyjść na światło dnia i wrócić do aktorstwa.

Na szczęście pojawiła się propozycja roli w filmie: *Senator* był polityczną bajką napisaną przez Alana Aldę, sympatyczną gwiazdę serialu *M*A*S*H*. Alda miał grać senatora, Joego Tynana, pryncypialnego ojca rodziny, który daje się wciągnąć w zakulisowe interesy i cudzołóstwo. Meryl zaproponowano rolę jego kochanki,

pochodzącej z Luizjany prawniczki specjalizującej się w prawie pracy, pełnej seksualnej energii znawczyni waszyngtońskich rozgrywek. „Jak czegoś chcę, po prostu to biorę”, mówi Joemu Tynanowi. „Tak samo jak ty”[90].

Innymi słowy, była to postać całkowicie odmienna od kasjerki Lindy: ostentacyjnie niezależna „nowoczesna kobieta”[91], jak ją opisywała Meryl. Jako zdeklarowany feminista i zwolennik poprawki do konstytucji dotyczącej równych praw kobiet, Alda oglądał z bliska brud polityki. Kiedy prowadził kampanię w Illinois, widział, jak stanowy ustawodawca powiedział jednej z lobbystek, że rozważa zagłosowanie za poprawką, jednocześnie wręczając jej klucz do swojego pokoju hotelowego.[92] Alda był wolny od nieuświadomionych uprzedzeń, z jakimi Meryl spotykała się u innych męskich współpracowników, którzy zawsze upychali kobiece postaci do kilku podstawowych kategorii. Gdyby nie była tak przygnębiona, uznałaby to za fascynującą propozycję.

Reżyser Jerry Schatzberg odwiedził ją na poddaszu Johna. Wyczuwał smutek przenikający to miejsce, ale nie pytał o przyczyny.[93] Powiedział, że zależy mu na odrobinie południowości, ale bez wyraźnego akcentu. Meryl zastosowała tę samą formułę co w przypadku Dinah Shore w *Trelawny of the „Wells”*. Cztery dezorientujące tygodnie po śmierci Johna spakowała się i wróciła do Baltimore.

Tak jak podczas kręcenia *Holokaustu*, jej radosny nastrój maskował tępy ból. „Nakręciłam ten film na autopilocie”[94], przyznała niedługo potem. Praca nie dawała jej pocieszenia, tylko odwracała uwagę. „Na niektóre problemy nie ma pociechy”. Dostosowując się do granej postaci, zachowywała się beztrosko. Rip Torn, z którym kiedyś grała w *Ojcu* w teatrze Yale, wcielał się w drugoplanową rolę ustawodawcy uganiającego się za spódniczkami. Schatzberg, pracujący z Meryl nad jej kostiumem, zapowiedział, że właśnie wybiera się na spotkanie z Ripem.

– Och, powiedz mu, żeby nie był taki upierdliwy![95] – odrzekła.

Spotkała się ponownie także z Blanche Baker, swoją szwagierką z *Holokaustu*, która grała nastoletnią córkę Joego Tynana. Baker miała do zagrania u boku Aldy ważną scenę płaczu i nieroztropnie wypłakała się podczas kręcenia master shotu. Potem wszyscy poszli na lunch. Gdy wrócili, by nagrać zbliżenia, Blanche była wyczerpana. Meryl zauważyła, że młoda aktorka jest bliska paniki, i ponownie odegrała rolę starszej siostry.

– Uda ci się – zapewniała ją. – Musisz tylko w to uwierzyć. Bądź bardziej konkretna.[96]

Tę samą technikę stosowała wobec siebie, a rezultaty spodobały się Schatzbergowi. „Sceny z jej udziałem były tak znakomite, że kiedy film był gotowy, miałem problem, ponieważ czułem, że może Joe Tynan powinien był z nią odejść. Dlatego musiałem znaleźć sposób na umniejszenie jej postaci, żeby uwiarygodnić jego powrót do żony".

W kapitolu stanowym Maryland w Annapolis Schatzberg zwerbował miejscowych polityków do ról senatorów i kongresmanów. Jeden z delegatów sądził, że film opowiada o senatorze, który ma romans ze swoją sekretarką.

– Tak naprawdę jestem jego prawniczką – wyjaśniła Meryl, gdy się o tym dowiedziała, po czym dodała: – To chyba o czymś świadczy, prawda?[97]

Podczas zdjęć Schatzberg i Alda stale spierali się o scenariusz. Alda chciał, żeby aktorzy trzymali się kwestii, które napisał, podczas gdy on sam improwizował bez ograniczeń. Barbara Harris, grająca rolę jego żony, skarżyła się Schatzbergowi:

– Za każdym razem, gdy zapragnie zmienić swoje dialogi, po prostu to robi.[98]

Meryl trzymała się z dala od sprzeczek i swobodnie płynęła przez swoje sceny. Piękno gry na autopilocie polega na tym, że nie trzeba się zbytnio angażować. Później przyznała, że w tym trudnym czasie Alba był „niezwykle uroczy i wyrozumiały"[99]. Denerwowała się jednak ich

śmiałymi scenami w sypialni. Nie licząc melancholijnych scen miłosnych z De Niro w *Łowcy jeleni*, nigdy nie musiała być seksowna przed kamerą. Być może wciąż rozbrzmiewał jej w uszach komentarz „*che brutta*” Dina De Laurentiisa. Tak czy inaczej, wcale nie była w nastroju na łóżkowe igraszki.

„To scena wymagająca niezwykłej żywotności i seksualnej energii – wyjaśnił John Lithgow – a wkrótce po śmierci Johna Cazale’a Meryl nie miała na to nastroju. Poza tym czuła się skrępowana. Powiedziała, że na pewno się spoci i będzie cała mokra ze wstydu”[100].

Schatzberg okroił do niezbędnego minimum ekipę filmową, która pojawiła się w pokoju hotelowym w Baltimore, gdzie kręcili, żeby uniknąć obecności gapiów. Meryl wślizgnęła się pod kołdrę razem z Aldą. Kamery ruszyły. Kiedy odpoczywali po stosunku, chwyciła butelkę piwa, opróżniła ją na krocze Joego Tynana, zajrzała pod pościel i powiedziała:

– A więc to prawda, rzeczy kurczą się pod wpływem zimna![101]

Zdjęcia dobiegły końca. „Postrzegała ten film jako rodzaj egzaminu, który musiała zdać”, powiedział później Alda. „Zależało jej na tym, aby się nie poddać”[102].

W połowie zdjęć na antenie NBC pokazano *Holokaust*. Niestrudzenie reklamowany serial wyświetlano przez cztery wieczory, w dniach 16–19 kwietnia. Obejrzało go około stu dwudziestu milionów Amerykanów – więcej niż połowa populacji Stanów Zjednoczonych. Twarz Meryl Streep po raz pierwszy zobaczyły rodziny na całym świecie.

Serial wywołał nieuniknione kontrowersje. Pierwszego dnia nadawania Elie Wiesel, który po wydaniu książki *Noc* stał się najbardziej rozpoznawalnym człowiekiem ocalałym z Holokaustu, opublikował ciętą krytykę na łamach „Timesa”, nazywając serial „nieprawdziwym, obraźliwym i tanim”[103]. Obok zdjęcia Meryl szarpiącej się z oficerami SS napisał: „Serial usiłuje pokazać to, czego nawet nie można sobie

wyobrazić. Przemienia ontologiczne wydarzenie w operę mydlaną. Niezależnie od intencji, efekt końcowy jest szokujący".

Wśród licznych listów, które napłynęły w odpowiedzi na opinię Wiesela, pojawił się komentarz Joego Pappa. Przyznał on, że nie podobało mu się „bohaterstwo w stylu Errola Flynna"[104]. Mimo wszystko upierał się, że „aktorstwo było pierwszorzędne. Wraz z upływem kolejnych godzin aktorzy, z których wielu znam osobiście, przestawali być aktorami i moimi przyjaciółmi. Upodabniali się do Żydów i nazistów".

W Niemczech, gdzie słowo „Holokaust" nie było powszechnie używane, serial odbił się potężnym echem. Obejrzało go ponad dwadzieścia milionów mieszkańców RFN, z których wielu przyznało w oficjalnej ankiecie, że „byli głęboko wstrząśnięci". W jasnowłosej Indze granej przez Meryl zobaczyli godny naśladowania wzór szlachetności. Emisja zapoczątkowała ogólnokrajową debatę – toczyła się ona na łamach gazet, w szkołach, w programach telewizyjnych z udziałem dzwoniących widzów, a także na korytarzach budynków rządowych. W Bonn Bundestag przygotowywał się do debaty nad możliwością przedawnienia nazistowskich zbrodni wojennych, których sprawcy nierzadko wciąż pozostawali w ukryciu. W tygodniach po emisji serialu publiczne poparcie dla ich dalszego ścigania wzrosło z 15 do 39 procent. Pół roku później Bundestag stosunkiem głosów 255 do 222 odrzucił uchwałę o przedawnieniu zbrodni wojennych, otwierając drzwi dla kolejnych procesów i narodowego rozliczenia.[105]

Dla Meryl, bardziej dotkniętej osobistą niż historyczną tragedią, to wszystko zapewne było abstrakcją. Kiedy pewnej majowej środy włóczyła się po Annapolis w luźnych dżinsach i niedopasowanym tweedowym blezerze, podeszła do niej grupka fanów z aparatami Kodak Instamatic.[106] Przed emisją *Holokaustu* mogła jadać niezauważona w restauracjach w Marylandzie – chyba że siedziała obok Alana Aldy. Teraz ludzie zaczepiali ją na ulicy.

To pierwsze otarcie się o sławę było „czymś nierzeczywistym”, jak wtedy powiedziała. Po powrocie do Nowego Jorku pewnego dnia jechała na rowerze przez Chelsea, gdy jacyś faceci w volkswagenie zawołali za nią: „Hej, Holokaust!”[107], Meryl zadrżała. „Wyobrażacie sobie?”, powiedziała wkrótce potem. „To absurdalne, że nawet takie wydarzenia historyczne mogą zostać zredukowane do wrzeszczenia przez okno samochodu na aktorkę”.

We wrześniu zdobyła nagrodę Emmy za najlepszą rolę główną w serialu. Nie pojawiła się na uroczystości. Pudło ze statuetką przysłano kilka miesięcy później. Postawiła trofeum w swoim gabinecie pośród zdjęć przyjaciół, „jak zwykły przedmiot”. „Żałuję, że nie potrafiłam nadać mu wielkiego znaczenia”[108], powiedziała wtedy, ale to wyróżnienie nie miało żadnej „trwałej mocy”.

Następnego dnia po wręczeniu nagród Emmy jakaś kobieta podeszła do niej w Bloomingdale’s.

– Czy ktoś kiedyś pani mówił, że wygląda pani dokładnie jak ta Meryl jak-jej-tam?

– Nie – odrzekła. – Nikt mi nigdy tego nie mówił.[109]

Wytwórnia Universal miała plan: pokazać *Łowcę jeleni* w pojedynczych kinach w Los Angeles i Nowym Jorku, a potem wycofać film. W ten sposób obraz mógł się zakwalifikować do wyścigu po Oscara, narobić zamieszania podczas kilku wyprzedanych seansów, a w lutym w atmosferze buzującego zainteresowania trafić do powszechnej dystrybucji.

Pomysł się sprawdził. Piętnastego grudnia Vincent Canby opisał film jako: „olbrzymi, niezdarny, szalenie ambitny, miejscami zapierający dech w piersiach obraz, który zbliża się do statusu filmu kultowego bardziej niż jakakolwiek produkcja w tym kraju od czasów *Ojca chrzestnego*”[110]. „Time” zgadzał się z tymi pochwałami: „Tak jak sama wojna w Wietnamie, *Łowca jeleni* wyzwala mnogość emocji, ale nie zapewnia katharsis pozwalającego złagodzić ból”[111].

Nie brakowało także krytycznych głosów. Szturm poprowadziła Pauline Kael z „New Yorkera”, która z dezaprobatą odnosiła się do sposobu, w jaki w filmie potraktowano „mistyczną więź męskiego koleżeństwa”, przypominającą „wstrzemięźliwość futbolistów przed ważnym meczem”. Jeszcze ostrzej skrytykowała sposób przedstawienia wietnamskich oprawców, którzy byli „typowymi azjatyckimi złoczyńcami w stylu Japończyków z filmów o drugiej wojnie światowej”. Napisała: „Widz odnosi wrażenie, że jeśli nawet postępowaliśmy tam niewłaściwie i bezlitośnie, to nasze działania były bezosobowe; Wietkong był okrutny i sadystyczny. Z tego filmu zdaje się wynikać, że Amerykanie nie mieli żadnego wyboru, a Wietkongowi sprawiało to przyjemność”[112].

Niewielu krytyków odmawiało filmowi psychologicznej siły i bolesnego przedstawienia wojny i jej skutków. Jednak im dokładniej analizowano obraz, tym więcej pytań się pojawiało. Czy Wietkong naprawdę zmuszał amerykańskich żołnierzy do gry w rosyjską ruletkę? Czy w tych wszystkich męskich wyprawach myśliwskich było coś homoerotycznego? A co z finałowym wykonaniem *God Bless America*? Czy miało zabrzmieć ironicznie? A może śmiertelnie poważnie?

Bezpośrednim kontrapunktem był kolejny film o Wietnamie, *Powrót do domu* Hala Ashby’ego. W obu występowali przykuty do wózka weteran i kobieta rozdarta pomiędzy dwoma wojskowymi. Z tym że wydźwięk *Powrotu do domu* był jednoznacznie antywojenny, a jego liberalna wymowa współgrała z postawą głównej gwiazdy, Jane Fondy. Po *Julii* Fonda rozreklamowała Meryl w Hollywood, a nawet starała się znaleźć dla niej rolę w *Powrocie do domu*, ale nie pozwolił na to harmonogram Meryl. Grając żonę żołnierza, która musi się zmierzyć z historią, Fonda ponownie wystąpiła w roli politycznego sumienia. Kiedy jej rozmiłowany w wojnie mąż (Bruce Dern) rusza na front, kobieta nawiązuje głębszą więź z granym przez Jona Voighta sparaliżowanym pacyfistą, który na zakończenie filmu opowiada uczniom szkoły średniej o bezsensie wojny.

Podczas gdy *Łowca jeleni* ukazywał ludzi gubiących drogę i tracących siebie nawzajem, *Powrót do domu* dotyczył odnalezienia więzi i celu – politycznego pokrewieństwa, a nie duchowego niezadowolenia. Bohaterka grana przez Fondę w odróżnieniu od Lindy nie czeka, aż uratuje ją mężczyzna: pracuje jako wolontariuszka w szpitalu dla weteranów, radykalizuje się i z pomocą Voighta przeżywa swój pierwszy orgazm. Bezpośredni liberalizm *Powrotu do domu* zdawał się uwidaczniać nieuświadomiony konserwatyzm *Łowcy jeleni*, chociaż brakowało mu rozmachu, atmosfery grozy i niejednoznaczności filmu Cimina.

20 lutego 1979 roku pojedynek rozpoczął się na dobre. *Łowca jeleni* został nominowany do dziewięciu, a *Powrót do domu* do ośmiu Oscarów. Oba obrazy walczyły o nagrodę dla najlepszego filmu, obok *Niebiosa mogą zaczekać*, *Midnight Express* i *Niezamężnej kobiety*. Robert De Niro stawał w szranki z Jonem Voightem w kategorii najlepszego aktora, a Christopher Walken z Bruce'em Dernem w kategorii najlepszego aktora drugoplanowego.

John Cazale nie został nominowany. Ale i tak osiągnął niezwykły wynik: z pięciu filmów, w których zagrał, wszystkie były nominowane do Oscara w kategorii najlepszego filmu. Chociaż tego nie dożył, Meryl Streep otrzymała swoją pierwszą nominację – w kategorii najlepszej aktorki drugoplanowej.

W miarę jak zbliżała się oscarowa gala, debata dotycząca *Łowcy jeleni* przybierała na sile. W grudniu Cimino udzielił wywiadu gazecie „The New York Times", w którym utrzymywał, że każdy, kto atakuje film ze względu na brak historycznej wierności, „walczy z wiatrakami, ponieważ taka wierność nigdy nie była zamierzona"[113]. W gazecie odnotowano, że Cimino, który twierdził, że ma trzydzieści pięć lat, „wstąpił do wojska mniej więcej w czasie Ofensywy Tết w 1968 roku i został przydzielony jako sanitariusz do jednostki zielonych beretów stacjonującej w Teksasie, ale ostatecznie nie trafił do Wietnamu".

Michael Deeley jako jeden z pierwszych dostrzegł coś dziwnego: według jego dokumentacji ubezpieczeniowej Cimino zbliżał się do czterdziestki. Thom Mount, prezes Universal, odebrał telefon od jednego z rzeczników studia: – Mamy problem. – Dziennikarz nie mógł potwierdzić słów Cimina dotyczących jego służby wojskowej, a zgodnie z wiedzą Mounta „był z niego taki sanitariusz w zielonych beretach, jak ze mnie brukiew”[114]. („Times” i tak opublikował wywiad). W kwietniu korespondent z Wietnamu Tom Buckley opublikował na łamach „Harper’s” pełną listę tego, co uważał za przeinaczenia Cimina. Dowiedział się w Pentagonie, że Cimino wstąpił do rezerwy w 1962 roku – sporo przed Ofensywą Tết – i spędził spokojne pół roku w New Jersey i Teksasie.

Buckleya zaniepokoiły nie tyle osobiste przeinaczenia Cimina (którym ten stanowczo zaprzeczał), ile sposób, w jaki zostały „odzwierciedlone” w filmie. Jego najostrzejsza krytyka, podobnie jak w przypadku Kael, dotyczyła sposobu ukazania Wietnamczyków. „Polityczne i moralne kwestie związane z wojną w Wietnamie, które przez ponad dziesięć lat stanowiły jeden z najważniejszych tematów w kraju, zostały całkowicie zignorowane”, napisał Buckley. „Tym samym prawda została odwrócona. Północni Wietnamczycy i Wietkong stali się mordercami i oprawcami, a Amerykanie ich szlachetnymi ofiarami”[115].

Jednak dziedzictwo *Łowcy jeleni* nadal nie było zamkniętym tematem. Pewnego dnia w Marylandzie film obejrzał Jan Scruggs, były kapral piechoty. Potem siedział do trzeciej w nocy w swojej kuchni z butelką szkockiej, nie mogąc zasnąć z powodu zalewu wspomnień. W chłopakach z Clairton dostrzegł niewypowiedziany ból całego pokolenia żołnierzy, tych, którzy wrócili, i tych, którym się nie udało. Następnego ranka powiedział żonie, że miał wizję: pomnik ku czci weteranów wojny w Wietnamie, na którym znajdowała się lista nazwisk poległych. To był początek trzyletniej podróży, która zakończyła się na National Mall.[116]

Jednym z weteranów zgadzających się z krytyką był Mike Booth.[117] Minęło pięć albo sześć lat, odkąd ostatnio widział się z Meryl, po tym jak zatracił się w swoich studiach w Meksyku. Po zmianie specjalizacji ze sztuki na filozofię, potem na latynoamerykanistykę, a wreszcie na literaturę amerykańską, dokończył studia w Santa Cruz, gdzie poznał dziewczynę i się z nią zaręczył. Pewnego dnia w 1977 roku zabrał ją do kina na *Julię* i w połowie filmu pobladł.

– To moja dziewczyna ze szkoły średniej!

Zbliżając się do trzydziestych urodzin, Mike pragnął się ustatkować i „być normalnym człowiekiem, a nie włóczęgą”. Zabrał swoją narzeczoną na wschód, do Newport w stanie Rhode Island. Marzył o zostaniu pisarzem, ale chciał utrzymać rodzinę, więc podjął pracę w należącej do jego ojca firmie produkującej barwniki w Fall River w Massachusetts. Firma miała niewielkie biuro w starym młynie, a Mike zajmował się różnymi zadaniami: wypisywał faktury, ładował towar na ciężarówki, czasami mieszał partie kolorów w fabryce. Każdego dnia kończył pracę w przepoconym kombinezonie zbryzganym czerwonym i żółtym barwnikiem.

Widząc zdjęcia Meryl w czasopismach, podziwiał jej osiągnięcia oraz wytrwałość w dążeniu do tego, co kochała. Właśnie się ożenił, gdy jego siostra ostrzegła go, aby nie oglądał *Łowcy jeleni*, ponieważ film może „zbytnio go dotknąć”. Mimo wszystko wybrał się do kina. Kiedy zobaczył partyzantów z Wietkongu przetrzymujących chłopców z Clairton w podwodnych klatkach na tygrysy, poczuł w sobie ten sam ogień, który niegdyś pchnął go w stronę kolumny pojazdów wiozącej Nixona. „Komuniści zrobili wiele paskudnych rzeczy, ale z tego, co pamiętam, to my używaliśmy klatek na tygrysy”, powiedział później. A rosyjska ruletka? Nigdy nie słyszał o czymś takim w Wietnamie.

Gdy siedział w sali kinowej w Newport, zobaczył też inne rzeczy. Zobaczył Roberta De Niro, który wraca do Clairton, widzi transparent z napisem „Witaj w domu” wywieszony na jego cześć i każe kierowcy

jechać dalej. Zobaczył Christophera Walkena, który w szpitalu wojskowym w Sajgonie wpatruje się w zdjęcie dziewczyny, którą zostawił w ojczyźnie. Zobaczył zieloną dżunglę wstrząsaną wybuchami, usłyszał urywane rozmowy ze starymi przyjaciółmi i znów poczuł się tak, jak po powrocie do Bernardsville.

No i zobaczył Meryl.

Meryl łapiącą ślubną wiązankę.

Meryl rzucającą ryż na nowożeńców.

Meryl chichoczącą i wirującą na parkiecie.

Meryl poprawiającą fryzurę przed sklepową witryną.

Meryl wybuchającą płaczem w sklepowym magazynie z powodu, którego nie potrafiła wyjaśnić.

Meryl mówiącą do wycofanego Michaela Wrońskiego: „Czy nie możemy po prostu... pocieszać się nawzajem?”.

Kiedy Mike wyszedł na wieczorne powietrze Nowej Anglii, był wstrząśnięty. Owszem, dostrzegł przeinaczenia. Ale zobaczył także dziewczynę, której podarował pierścionek ze słowami MŁODSZY PILOT, a która teraz szła pod rękę ze swoim mężczyzną w mundurze. Film rzeczywiście go dotknął ze wszystkich powodów, o których pomyślała jego siostra, ale także dlatego, że Meryl „wyglądała tak pięknie”.

9 kwietnia 1979 roku Meryl pojawiła się w Dorothy Chandler Pavilion w Los Angeles ubrana w czarną sukienkę z jedwabnej krepy, którą kupiła w domu handlowym Bonwit Teller i samodzielnie wyprasowała poprzedniego wieczoru. („Chciałam założyć coś, czego nie wstydziłaby się moja matka”[118], przyznała). Udało jej się przejść niezauważonej przez hotel Beverly Hills. Nawet zamoczyła się w basenie: typowy błąd amatorki, gdyż basen zaprojektowano, aby się przy nim wylegiwać, a nie w nim pływać.[119] Ale Meryl niewiele wiedziała o etykiecie Hollywood i niezbyt o nią dbała. Gdyby nie palmy kołyszące się nad jej głową, równie dobrze mogłaby być na basenie publicznym w Bernardsville.

Kiedy samochód zbliżył się do celu, Meryl usłyszała demonstrantów z organizacji Weterani z Wietnamu przeciwko Wojnie, którzy wyrażali sprzeciw wobec filmu, za który została nominowana. Niektórzy, ubrani w mundury i berety, wymachiwali plakietkami z napisami ŻADNYCH OSCARÓW DLA RASIZMU i ŁOWCA JELENI TO CHOLERNE KŁAMSTWO. Podobno rzucano kamieniami w limuzyny. Tamtego wieczoru aresztowano trzynaście osób.[120]

Ataki na *Łowcę jeleni* stawały się coraz bardziej zacięte. Na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie socjaliści protestowali w akcie solidarności z „bohaterskimi obywatelami Wietnamu". Podczas przyjęcia korespondentka wojenna podeszła do Barry'ego Spikingsa i uderzyła go pięścią w pierś, wołając:

– Jak pan śmie?

Przyparty do muru, Cimino powtarzał, że jego bohaterowie „nie wyznają niczego poza swoim człowieczeństwem"[121]. Meryl również pozostawała apolityczna.

– Film pokazuje wartość ludzi w takich miasteczkach – mówiła. – Pozwala nam się przyjrzeć niezwykłej materii życia.[122]

Wewnątrz panowały bardziej stonowane nastroje. Michael Deeley i Deric Washburn nie odzywali się do Michaela Cimina. Kiedy rozpoczęła się uroczystość wręczenia nagród, Johnny Carson, który debiutował w roli prowadzącego, przywitał tłum nieśmiertelnymi słowami:

– Widzę wiele nowych twarzy. A raczej nowych grymasów na starych twarzach.[123]

Przez kolejne trzy godziny *Łowca jeleni* zaciekle walczył z *Powrotem do domu*, tocząc bitwę o polityczną duszę Hollywood. Jane Fonda zdobyła Oscara dla najlepszej aktorki i część swojej przemowy przedstawiła w języku migowym, ponieważ „ponad czternaście milionów ludzi nie słyszy". Christopher Walken pokonał Bruce'a Derna w wyścigu o nagrodę dla najlepszego aktora drugoplanowego. Robert

De Niro, który został w Nowym Jorku, przegrał walkę o statuetkę dla najlepszego aktora z Jonem Voightem. *Powrót do domu* zdobył Oscara za najlepszy scenariusz, ale potem Francis Ford Coppola wręczył swojemu *paisan* Michaelowi Cimino Oscara dla najlepszego reżysera.

– W takiej chwili trudno przyprawić dumę pokorą – przyznał Cimino w swojej przemowie.

Z kolei w wyścigu między Meryl Streep a Penelope Milford z *Powrotu do domu* zwyciężczynią okazała się... Maggie Smith za rolę w *Suicie kalifornijskiej*. Meryl uśmiechnęła się i śmiało biła brawo.

Na zakończenie wieczoru – który zdawał się nie mieć końca; transmisja na Wschodnim Wybrzeżu trwała do 1.20 w nocy – John Wayne wyszedł na scenę, żeby wręczyć Oscara dla najlepszego filmu. „The Duke" wyglądał na nietypowo słabego, zniszczonego przez nowotwór żołądka, mający go zabić dwa miesiące później. Kiedy ogłosił zwycięstwo *Łowcy jeleni*, rozległy się oklaski, które według relacji „Los Angeles Times" były „pełne szacunku, ale niezbyt rzęsiste"[124], jakby naznaczone wyrzutami sumienia.

W drodze do strefy dla dziennikarzy Michael Cimino znalazł się w windzie z Jane Fondą, która najpierw skrytykowała *Łowcę jeleni* jako „rasistowską, rządową wersję wojny", by potem przyznać, że nie widziała filmu. Oboje trzymali statuetki Oscara. Fonda nie popatrzyła Michaelowi w oczy.[125]

Gdy ceremonia dobiegła końca, Michael Cimiono wrócił do pracy nad swoim kolejnym filmem, *The Johnson County War* [Wojna w hrabstwie Johnson], który rok później wszedł do kin pod tytułem *Wrota niebios*. John Cazale był skazany na pośmiertne zapomnienie, na zawsze pozostając duchem w maszynie Nowego Hollywood. A Meryl Streep, dla której, choć nikt jeszcze o tym nie wiedział, był to początek rekordowej serii oscarowych nominacji, wróciła do Nowego Jorku ze swoim mężem.



Joanna

Sześć miesięcy.

Tyle wystarczyło. Sześć miesięcy z groszami. 12 marca 1978 roku mężczyzna, który był miłością życia Meryl Streep, umarł, gdy ona siedziała przy jego łóżku. Pod koniec września Meryl już była żoną innego.

Sześć miesięcy, podczas których Michael Cimino przycinał nakręcony materiał. Sześć miesięcy, podczas których dzięki *Holokaustowi* jej twarz poznali widzowie od Hollywood po Hamburg. Sześć miesięcy, podczas których aktorka, która właśnie kończyła dwadzieścia dziewięć lat, zagrała trzy niezapomniane role. Sześć miesięcy, podczas których była – w zależności od tego, kogo spytać – emocjonalnym wrakiem albo wirtuozką osiągającą szczyty w swoim rzemiośle.

Sześć miesięcy na pozbieranie kawałków swojego życia bez Johna i ułożenie z nich czegoś nowego, kompletnego i trwałego. W jaki sposób?

Zaczęło się od pukania do drzwi. I to nieproszonego.

Zapewne wyglądała na zakłopotaną i wzburzoną, gdy otworzyła drzwi mieszkania na poddaszu przy Franklin Street i zobaczyła bladą, rudowłosą Teksankę, której nigdy wcześniej nie spotkała. John z pewnością mówił jej o swojej dziewczynie, która zostawiła go i wyjechała do Kalifornii. A może nie.

Minęły zaledwie trzy tygodnie od śmierci Johna, a Meryl wciąż snuła się po mieszkaniu jak żywy trup o pustym spojrzeniu. W każdym kącie znajdowała jego ślady, które nie pozwalały jej uwierzyć w jego nieobecność. Kiedy wróci do domu? Miała trudności z codziennymi

czynnościami, więc wprowadził się do niej brat, Trzeci. Przynajmniej nie musiała samotnie mierzyć się z każdym dniem. Autopilot.

A teraz, jakby po to, by rozwiać tę mgłę i zmusić Meryl do powrotu do rzeczywistości, na jej progu stanęła rudowłosa kobieta twierdząca, że jej nazwisko znajduje się obok nazwiska Johna na akcie własności i to ona, Patricia, ma prawo do tego mieszkania. Meryl miała się natychmiast wyprowadzić.

Ze wszystkich spraw, o których chciała myśleć, ta z pewnością plasowała się na szarym końcu. Nie chodziło o samo mieszkanie, tylko o prawa, które ta kobieta rościła sobie do domu Johna. Ich domu. Byli parą niecałe dwa lata, ale tyle razem przeszli, że mieli wrażenie, jakby spędzili razem całe życie. Co Patricia dla niego znaczyła? I dlaczego nie uporządkował tego bałaganu za życia? W pewien sposób było to typowe dla Johna, tak oczarowanego teraźniejszością, że nie patrzył w przyszłość, która teraz przyniosła upiora z jego przeszłości.

Poza tym gdzie Meryl teraz będzie mieszkała?

Jej przyjaciele byli w szoku. „Zakładaliśmy, że będzie mogła tam mieszkać albo Patricia zrzeknie się praw”, powiedziała Robyn Goodman. „Naprawdę, gdybym to była ja, powiedziałabym: «Meryl, teraz to twoje mieszkanie». Wszyscy sądziliśmy, że będzie dobrze. Kto mógłby wyrzucić Meryl?”[1].

Robyn zadzwoniła do Patricii, żeby się z nią dogadać. Czy chodzi jej o pieniądze? W takim razie niech o nie poprosi.

Kiedy prośby nie odniosły skutku, Robyn spróbowała gróźb.

– Wszyscy o tym wiedzą, zrujnujesz sobie reputację.

Mówiąc „wszyscy”, miała na myśli społeczność aktorów, ludzi, którzy kochali Johna i Meryl i nie mogli uwierzyć w to, co się dzieje. Pewnego wieczoru Robyn była w barze Charlie’s, gdy podszedł do niej pewien znany im włoski aktor.

– Słyszałem, że jakaś Patricia sprawia Meryl kłopoty.

– Staram się do tego nie dopuścić – odpowiedziała Robyn. – Próbuję pomóc.

Aktor nachylił się bliżej.

– Znam facetów w New Jersey, którzy mogą się zająć tą dziewczyną.

Robyn zamrugała. Czyżby zaproponowano jej usługi płatnych zabójców? Sytuacja wkraczała na terytorium *Ojca chrzestnego*.

– Nie – odpowiedziała, nieco pocieszona, ale także wystraszona. – Raczej nie chcemy być odpowiedzialni za coś takiego.

Patricia nie zamierzała ustąpić.

– Mój brat mówi, że to mieszkanie jest dużo warte i powinnam je zatrzymać – powiedziała. Jej brat miał rację: dzielnicę, którą coraz częściej nazywano TriBeCą (chociaż używano także nazw Lo Cal, Washington Market i SoSo), zaczynano kreować na przyszłe „międzynarodowe centrum sztuki”[2], więc znajdujące się tam nieruchomości mogły stanowić żyłę złota.

– To się dla ciebie źle skończy – ostrzegła Patricię Robyn, jakby rzucała na nią klątwę.

Meryl niewiele to pomogło. Była w żałobie. Była zmęczona. A teraz także bezdomna.

Nowojorczycy mierzą swoje życie mieszkaniami. Dwupokojowe mieszkanie przy West End Avenue w pierwszym roku pobytu w mieście. Poddasze przy Franklin Street. Wynajęte mieszkanie przy Sześćdziesiątej Dziewiątej. Które to było lato? Ile mieszkań temu?

Kiedy Meryl została wyrzucona z mieszkania Johna, to był koniec jej dawnego życia i początek czegoś, czego nie mogła przewidzieć. Jednak mieszkania czasami same piszą kolejny rozdział.

Razem z Trzecim zaczęli pakować swoje rzeczy: było to przytłaczające zadanie, nie tylko fizycznie. Każde pudło zawierało w sobie część jej życia z Johnem i stanowiło osobny ładunek smutku. Może najlepiej byłoby to wszystko schować. Trzeci miał kolegę

w SoHo, kilka przecznic dalej, który zaproponował, że im pomoże. Był rzeźbiarzem: krzepkim mężczyzną o kręconych włosach i słodkim uśmiechu – taki bardziej muskularny i spokojniejszy Sonny Corleone. Widzieli się kilka razy, ale Meryl go nie zapamiętała.

Oddali na przechowanie, co się dało, ale wciąż nie pozbyli się wszystkich pudeł. Były jak nieujarzmiona siła, uciążliwe przypomnienie, jak nieuporządkowane stało się ich życie. Rzeźbiarz zaproponował, że przetrzyma pozostałe pudła w swojej pracowni na Broadwayu.

Jak już wszystko załatwili, Meryl pojechała do Marylandu, żeby kręcić *Senatora*. Pewnego dnia Trzeci odwiedził ją na planie wspólnie z rzeźbiarzem. Gdy wróciła do Nowego Jorku, nie miała gdzie mieszkać, więc rzeźbiarz pozwolił jej zamieszkać w swoim mieszkaniu na poddaszu. Dzięki pieniądzom ze stypendium wybierał się w podróż dookoła świata, więc mogła czuć się tam jak u siebie. Meryl przyjęła propozycję.

Została sama i zaczęła rozmyślać o swoim gospodarzu. Ponownie mieszkała wśród pozostałości po nieobecnym mężczyźnie, chociaż tym razem dom był pełen życia, nie śmierci. Zaintrygowały ją rzeźby wyłaniające się z jego pracowni: potężne, siatkowate konstrukcje z drewna, kabli i płyt kartonowo-gipsowych.[3]

Postanowiła pisać do niego listy. Odpowiedzi przychodziły z dalekich miejsc, takich jak Nara w Japonii, gdzie poznawał wzory parawanów i mat. Kiedy był na drugim roku college’u, jego nauczyciel rzeźby, Robert Indiana, powiedział mu: „Jeśli chcesz być artystą, powinieneś podróżować i zobaczyć świat”[4]. Teraz postanowił posłuchać tej rady i nasiąkał geometrią Dalekiego Wschodu, mającą kryć się w jego umyśle, by pewnego dnia ujawnić się za pośrednictwem jego rąk, tak jak ludzkie gesty i sposoby mówienia, które chłonęła Meryl, wiedząc, że kiedyś może je wykorzystać przy wcielaniu się w jakąś postać.

Wczytując się w jego listy, otoczona jego dziełami, Meryl lepiej poznawała mężczyznę, którego spotkała tylko kilka razy. Nazywał się Don Gummer i miał trzydzieści jeden lat. Urodził się w Louisville

w Kentucky i dorastał w Indianie razem z pięcioma braćmi.[5] Przedmioty zawsze do niego przemawiały. Jako chłopiec budował domki na drzewach, modele samolotów i forty. W okolicy stale powstawały nowe domy, a on bawił się całymi godzinami na placach budowy. Potem wracał do domu i za pomocą zestawu dla małego konstruktora wznosił własne budowle.

Uczył się w szkole artystycznej w Indianapolis, gdy Robert Indiana kazał mu zwiedzać świat, więc w 1966 roku przeprowadził się do Bostonu, mając dwieście dolarów i jedną parę spodni. Był żonaty ze swoją dziewczyną z college'u, ale ona została w Indianie i ich związek się rozpadł. Kiedy Meryl studiowała w Vassar, odkrywając *Pannę Julię*, Don uczęszczał do Boston Museum School, gdzie odkrywał ukryty głos przedmiotów. Wykład malarza T. Luxa Feiningera zaszczepił w nim ideę, że abstrakcyjne kształty mogą coś wyrażać, w czym dodatkowo utwierdziła go książka George'a Rickeya *Constructivism*. Zaczął mieć obsesję na punkcie materiałów, przestrzeni i tego, co się dzieje, gdy się je połączy.

W 1969 roku znalazł ciemny kawałek kamienia, który przypominał mu rzeźbę Brâncuşiego *Ryba*. Przepiłował go na pół i zawiesił oba kawałki nad betonową płytą, umieszczając pod rozpołowionym kamieniem niewielki placek trawy. Pomiędzy połowami kamienia pozostawił malutki odstęp – niczym przestrzeń między dwoma odpychającymi się magnesami albo rozdźwięk wewnątrz duszy. Nazwał swoją pracę *Rozdzielenie*.

W następnym roku rozpoczął studia w Yale, żeby uzyskać tytuł magistra sztuk pięknych. Tam tworzył kolejne duże instalacje. Pokrył całą podłogę pomieszczenia suchą ziemią i skałami, powyżej rozciągnął drucianą siatkę i nazwał całość *Jezioro*. Skończył studia w 1973 roku, nie zdając sobie sprawy, że przy tej samej ulicy pewna studentka aktorstwa improwizuje scenę swojej śmierci. W Nowym Jorku zatrudnił się jako stolarz związkowy w Olympic Tower. Praca wpływała na jego rzeźby, które zaczęły przypominać rozebrane na części blaty stołowe.

Interesowała go grawitacja. Interesował go cień. Po roku pobytu w Nowym Jorku zauważył go Richard Serra i zaproponował mu pierwszą samodzielną wystawę przy Wooster Street. Don wypełnił galerię ogromną, złożoną konstrukcją i nazwał ją *Ukryte wskazówki*.

Dla Meryl wszystko to było nowością, językiem, którego nie znała, ale który instynktownie rozumiała jako ktoś, kto bezustannie miesza surowe materiały życia. Ale co właściwie się z nią działo? Minęło zaledwie kilka tygodni od śmierci Johna, a ona mieszka u innego mężczyzny i jest rozdarta pomiędzy żałobą a witalnością przenikającą listy od Dona.

Ich listowny flirt przerwały niepokojące wieści o tym, że Don został ranny w wypadku motocyklowym w Tajlandii. Trafił do szpitala Lanna w Chiang Mai, gdzie zabijał czas, wykonując szkice do nowej pracy – płaskorzeźby z malowanego drewna, złożonej z wyrazistych prostokątnych wzorów, jakie widział na matach tatami.[6] Zamierzał ją stworzyć po powrocie do Nowego Jorku, co miało nastąpić szybciej, niż się spodziewał.

Meryl siedziała na poddaszu razem z Robyn Goodman, trzymając w dłoni wiadomość od Dona. To nie był list miłosny, ale ton wyraźnie się zmienił. Po powrocie Don chciał spędzić z nią trochę czasu i najwyraźniej miał poważne zamiary, co przeraziło Meryl. Jak w jej najlepszych rolach, na jej twarzy odmalowało się wewnętrzne rozdarcie. Wahała się pomiędzy pożądaniem a poczuciem winy, przeszłością a przyszłością, utratą a życiem. Opiekowała się Johnem przez tyle miesięcy, stawiając jego potrzeby przed swoimi ze ślepym oddaniem, wobec którego wszystko inne stawało się nieistotne. Teraz znów zaczynała dostrzegać świat zewnętrzny, chociaż jej wzrok wciąż do niego nie przywykł. Czy to nie za wcześnie? Czy zdradza Johna? Czy powinna być czysta jak Izabela? Z pewnością nie, ale to wszystko toczyło się zbyt szybko.

Pokazała list Robyn i zwierzyła się:

– On chyba stara się powiedzieć mi coś, na co nie jestem gotowa.[7]

Robyn dobrze ją rozumiała. Przed rokiem samochód Waltera McGinna spadł z urwiska, a ona w wieku dwudziestu dziewięciu lat została wdową. Przez pewien czas nie potrafiła wyjść z domu. „Nikt nie jest przygotowany na bycie wdową”, powiedziała później. „Nikt w naszym wieku nie jest na to gotowy. Dopóki to się nie wydarzy, nie wiesz, czy jesteś w stanie sobie z tym poradzić”.

Potem do Robyn zadzwonił Joe Papp i z typową dla siebie życzliwą stanowczością poinformował ją, że ma dla niej rolę w Public Theater. Nie było sensu się sprzeciwiać.

– Joe, ja nie...

– Zapisz datę próby.

Robyn zmusiła się do wyjścia z domu, żeby wziąć udział w pracach nad sztuką. A potem znów wpadła w wir życia. Poznała kogoś i się z nim związała, ignorując zatroskane komentarze znajomych twierdzących, że to za wcześnie. „Minęło osiem miesięcy!”, odpowiadała. „Czy łaskawie pozwolicie mi się z kimś przespać?”. Wkrótce potem Joe powiedział jej, że ma zadatki na producentkę teatralną. W 1979 roku została współzałożycielką zespołu Second Stage, który zadomowił się na Upper West Side w teatrze ochrzczonym McGinn/Cazale.

To upiorne, że John i Walter umarli w odstępie zaledwie roku, pozostawiając dwie młode kobiety, zmuszone sobie poradzić z bólem. Jednak Robyn, która szybko rozpoczęła nowe życie, wiedziała, że najgorsze, co Meryl może zrobić, to czekać.

– Posłuchaj – powiedziała. – Sama miałam romans, więc nie zamierzam cię osądzać. Musisz żyć dalej. Jeśli lubisz Dona, to spędzaj z nim czas.

To wydawało się bardzo proste. Ale wcale takie nie było. Gdyby wpuściła Dona do swojego serca, musiałby je dzielić z olbrzymią przestrzenią wciąż zajmowaną przez Johna.

Kiedy Don wrócił, zbudował dla Meryl jej własny pokoik na swoim poddaszu. Nagle poczuła się jak w domu. Wyłączyła autopilota i to na

kilku różnych płaszczyznach. Jak później wspominała, poczuła „głód pracy”[8].

Na szczęście istniał ktoś, kto czuł taki sam głód sukcesu jak Meryl: Sam Cohn, guru świata show-biznesu z agencji ICM. Od czasów Yale Meryl w agencji reprezentowali Sheila Robinson i Milton Goldman z wydziału teatru. Jej rosnąca sława w świecie filmu zwróciła uwagę Cohna, który był „kierownikiem nowojorskiego wydziału filmowego”. Ten tytuł nie w pełni opisywał jego funkcję.

Od czasu wynegocjowania fuzji, w wyniku której w 1974 roku powstała ICM, Cohn dowodził swoim zapracowanym królestwem, agencją wewnątrz agencji. Jego koleżanka Sue Mengers nazywała go „agentem-autorem”. Przy swoim biurku przy Pięćdziesiątej Siódmej Zachodniej opracowywał projekty dla dziesiątek aktorów, pisarzy i reżyserów, których reprezentował i od których wymagał – skutecznie – niezachwianej lojalności.

Jego umiejętności załatwiania interesów były legendarne. „Samowi wolno o wiele więcej niż komukolwiek, kogo znam”, przyznał Gerald Schoenfeld, producent z Broadwayu. „Częściej niż inni robi to, co chce, wtedy, kiedy chce, i uchodzi mu to na sucho”[9].

Cohn nie wyglądał jednak na grubą rybę. W jego szafie można było znaleźć rozciągnięte swetry z dekoltem w szpic, niedopasowane spodnie khaki oraz grube okulary, pod którymi zagadkowo mrużył oczy. Na pierwszy rzut oka sprawiał wrażenie nieśmiałego, dopóki nie usłyszało się jego głosu, na łamach „New York Timesa” opisanego jako „pewne siebie staccato, niepowstrzymane jak szklane kulki staczające się ze wzgórza”[10]. Na końcu każdego spotkania ze wspólnikami jakimś cudem siedział rozparty w fotelu gospodarza z nogami na biurku.

Równie słynne jak jego talent biznesowy – i połączone z nim tajemniczymi więzami – były jego zwyczaje, zarazem osobliwe i niezwykle konsekwentne. Rankiem przychodził do pracy, rzucał płaszcz na biurko, skąd zabierała go asystentka, a następnie wyrzucał

z siebie nazwiska czterech albo pięciu osób, z którymi musiał się połączyć. Sam Cohn i jego telefon stanowili ciekawą parę: ktoś oszacował, że telefony w jego biurze dzwoniły około dwustu razy dziennie, a on nigdy nie odkładał słuchawki. Mimo wszystko w Nowym Jorku było niewielu ludzi, z którymi trudniej było się skontaktować.

„Każdego ranka dostawaliśmy listę osób, do których nie zdołał oddzwonić", wspominała Susan Anderson, przez dwadzieścia osiem lat pracująca jako główna asystentka Cohna. „Im ktoś znajdował się niżej na liście, tym mniejsze miał szanse na kontakt ze strony Sama. Był człowiekiem żyjącym teraźniejszością, więc każdego dnia zajmował się tylko szczytem listy"[11]. Znajomi żartowali, że na jego nagrobku powinien się znaleźć napis: „Tutaj spoczywa Sam Cohn. Oddzwoni do ciebie".

Lunch zawsze jadał w Russian Tea Room, gdzie zajmował pierwszy boks po prawej. (Pierwszy boks po lewej był zarezerwowany dla Bernarda B. Jacobsa, przewodniczącego Organizacji Shuberta). Cohn rozkoszował się świadomością, że jest jedynym męskim klientem, który nie musi przychodzić w marynarce. „Och, tamten facet nie ma na sobie marynarki", mówili pozostali klienci. „To na pewno Sam Cohn".

Potem wracał do biura, gdzie przebywał do za kwadrans ósma, gdy wychodził do opery albo, częściej, do teatru, który uwielbiał – oglądał średnio siedemdziesiąt pięć sztuk rocznie. Po pożegnaniu aktorów oklaskami zjadał kolację, zazwyczaj w Wally's, gdzie zamawiał befsztyk z polędwicy z papryczkami i cebulą. Tam bądź podczas lunchu spotykał się ze swoimi spiętymi, wpływowymi znajomymi, którzy niemal zawsze byli zarazem jego klientami: Bobem Fosse'em, Royem Scheiderem, Paddym Chayefskym, Paulem Mazurskym. „To nigdy nie były spotkania jeden na jednego", wspominała Arlene Donovan, pracująca w wydziale literatury. „Raczej jeden na pięciu"[12].

Następnego ranka ponownie zaczynał ten szalony cykl: unikał telefonów, zawierał umowy. Nowy Jork (zwłaszcza centrum) był jego wszechświatem. Nienawidził Los Angeles, uważał je za kulturalną

pustynię i starał się tam spędzać jak najmniej czasu, jeśli to możliwe w wypadku kogoś z branży filmowej. Podczas uroczystości wręczenia Oscarów, na które chodził niechętnie, siedział i czytał „New York Timesa". „Nie mogę dłużej zostać", mówił, śpiesząc się na nocny lot. „Boję się, że mi się spodoba". Ale nigdy tak się nie stało.

Ze wszystkich dziwactw Cohna najdziwniejsza była jego skłonność do jedzenia papieru. Gazety, pudełka od zapałek, scenariusze: z jakiegoś powodu w postaci małych zmiętych kulek trafiały do jego ust, a potem umieszczał ich resztki w popielniczce. Wypożyczał samochód na lotnisku w Los Angeles i zjadał kwit jeszcze przed dotarciem do garażu. „Pewnego razu się ze mną umówił – wspominał Donovan – i zjadł kartkę, na której zapisał miejsce spotkania". Innym razem otrzymał pocztą czek na siedmiocyfrową sumę, wystawiony na jego klienta Mike'a Nicholsa, który sprzedał kilka znakomitych dzieł sztuki. Czek musiał zostać ponownie wystawiony, po tym jak Cohn nieświadomie odgryzł podpis.

W 1978 roku jedną z nielicznych osób potrafiących się przebić przez bastion linii telefonicznej Cohna była Meryl Streep. Jako nałogowy miłośnik teatru Sam wiedział, do czego Meryl jest zdolna, jeszcze zanim poznało się na niej Hollywood. W odróżnieniu od otaczających go na co dzień potulnych mężczyzn w średnim wieku ona była dla niego jak córka, na której punkcie mógł stracić głowę. (Biorąc pod uwagę Roberta Brusteina i Joego Pappa, trzeba przyznać, że Meryl miała pod dostatkiem żydowskich postaci ojca). Mało kogo uznawał za inteligentnego, ale Meryl była inteligentna.

„Podziwiał ją", przyznał Donovan. „I był wyjątkowo wybredny w wyborze materiału". Cohn postrzegał Meryl tak samo, jak ona siebie postrzegała: jako aktorkę, a nie gwiazdkę. Jednocześnie wiedział, jak wielką karierę może zrobić. Wszystko zależało od właściwego doboru projektów. Żadnej tandety.

„Nie zarabiała pieniędzy, jakie mogła jej dać gra w kasowych hitach", zauważył Anderson. „Ale nigdy nie mieli takiego planu. Sam zawsze na

pierwszym miejscu stawiał na jakość”.

W tej chwili na jego biurku leżał scenariusz, którego jeszcze nie podarł i nie przeżuł. Napisał go kolejny z jego klientów, Robert Benton, na podstawie powieści Avery’ego Cormana. Scenariusz nosił tytuł *Sprawa Kramerów*.

Avery Corman do jedenastego roku życia był przekonany, że jego ojciec nie żyje. Rzadko o nim wspominano w mieszkaniu na Bronksie, gdzie chłopiec mieszkał z matką i siostrą. Przyciśnięta, matka opowiedziała, że ojciec zginął podczas służby w armii kanadyjskiej. Później wersja uległa zmianie: miał wypadek samochodowy. Avery nabrał podejrzeń.[13]

Pewnego dnia około 1947 roku, podczas gry w karty z ciotką, wyznał, że niektórzy chłopcy w szkole mu dokuczają, bo nie ma ojca. To było kłamstwo.

– Chcesz wiedzieć, gdzie jest twój ojciec? – spytała ciotka w języku migowym, ponieważ była głucha. Kazała mu przysiąc, że dotrzyma tajemnicy. – W Kalifornii.

Avery dowiedział się prawdy dzięki kolejnemu kłamstwu. Radośnie oznajmił matce:

– Jeśli twój ojciec nie żyje, obchodzisz bar micwę w wieku dwunastu, a nie trzynastu lat, ponieważ według żydowskiej religii musisz wcześniej stać się mężczyzną.

Jako że chłopiec wkrótce miał skończyć dwanaście lat, matka nie miała innego wyjścia, jak posadzić go w salonie i wyjawić mu, że jego ojciec żyje.

Wyznała prawdę ze szczegółami: ojciec Avery’ego zawsze miał kłopoty z utrzymaniem pracy. Sprzedawał gazety i został zwolniony. Prowadził sklep obuwniczy, ale zbankrutował. Coraz głębiej popadał w długi, więc spróbował szczęścia w hazardzie – matka Avery’ego wciąż spłacała jego długi firmie windykacyjnej. Poza tym, o czym Avery dowiedział się dopiero później, jego ojca złapano na włamaniu do sklepu

cukierniczego. Matka złożyła pozew rozwodowy w 1944 roku i została jedyną rozwódką w okolicy.

– Powiedziałam ci, że nie żyje, ponieważ dla nas umarł.

Trzydzieści lat później Corman mieszkał przy Osiemdziesiątej Ósmej Wschodniej ze swoimi dwoma synami i żoną, Judy Corman, z którą wziął ślub dziesięć lat wcześniej. Jego powieść *O mój Boże!* przyniosła mu uznanie, zwłaszcza po tym, jak nakręcono na jej podstawie film z George’em Burnsem. Ojciec zadzwonił do niego raz, gdy Avery miał dwadzieścia sześć lat; rozmowa okazała się bezowocna i przez lata nie mieli kontaktu. W końcu Avery wynajął prywatnego detektywa, żeby dowiedzieć się czegoś więcej, a wtedy okazało się, że jego ojciec nie żyje od sześciu lat.

Avery skupił się na byciu mężem i rodzicem, jakim jego ojciec nigdy nie był. Kiedy poznał Judy, była publicystką muzyczną, ale teraz siedziała w domu z dziećmi, od czasu do czasu dorabiając jako dekoratorka wnętrz. Nie przeszkadzało jej, że nie pracuje na pełny etat, chociaż nie było to modne. W 1974 roku dołączyła do grupy podnoszącej świadomość kobiet, jednej z wielu powstających w salonach i kościelnych piwnicach w całym kraju. Każda członkini grupy wypowiadała się na jakiś temat – od karmienia piersią po orgazm – a celem było zrzeszenie kobiet w silną klasę polityczną. Judy tam pasowała, a zarazem nie pasowała. Podczas jednego ze spotkań zapytała grupę: „Gdybyśmy spotkały się na przyjęciu, a ja, zapytana, czym się zajmuję, odpowiedziałabym, że siedzę w domu z dwójką małych dzieci, jak byście zareagowały?”. Jedna z kobiet przyznała, że zapewne odeszłaby porozmawiać z kimś innym.

Zainspirowana tym, co słyszała podczas spotkań, Judy stworzyła sztywny plan podziału domowych obowiązków pomiędzy siebie i Avery’ego. Rozpisała, kto robi zakupy na kolację, a także kto gotuje i zmywa, zapewniając drugiej osobie wolny wieczór. Eksperyment rozsypał się po sześciu miesiącach. Ich starszy syn Matthew nie rozumiał, że jedno z rodziców może być zwolnione z obowiązków,

i stale przeszkadzał ojcu w pisaniu. Opieka nad dziećmi ponownie spoczęła na barkach Judy.

Avery zaczął zauważać coś, co mu się nie podobało w kobiecych ruchach. „Nie potrafiłem pogodzić ich retoryki ze swoimi osobistymi doświadczeniami ojca, jak również z doświadczeniami wielu znajomych mężczyzn”, wyznał później. „Miałem wrażenie, że feministki wrzucają wszystkich mężczyzn do jednego worka i szufladkują ich jako złych ludzi”.

Avery czuł, że ignorowana jest cała kategoria dobrych ojców. Z tego, co się orientował, najgłośniej wśród feministek przemawiały niezamężne kobiety, które bardziej znały się na walce z nierównością w miejscach pracy niż na dyktowaniu, jak małżonkowie powinni się zachowywać w domu. Ale to nie wszystko: widział, jak niektóre na pozór szczęśliwe związki rozpadły się po tym, jak kobiety podzieliły się swoimi pretensjami na spotkaniach grup. Żona jednego ze znajomych po prostu odeszła z domu. „Widziałem kilka przykładów czegoś, co można by nazwać samouwielbieniem i narcyzmem w służbie poszukiwania własnego przeznaczenia”, wspominał.

W tych niepokojących trendach Avery dostrzegł materiał na kolejną powieść, mającą się przeciwstawić „toksycznej retoryce”, którą słyszał, i stanąć w obronie dobrych ojców. Jej bohaterem był Ted Kramer, trzydziestokilkuletni pracoholik z Nowego Jorku zajmujący się sprzedażą przestrzeni reklamowej w czasopismach dla panów. Ma żonę, Joannę, oraz małego synka Billy’ego. W pierwszych rozdziałach ich małżeństwo jest ukazane jako pozornie udane, choć pod powierzchnią kryją się olbrzymie pokłady znużenia.

Problem stanowi Joanna Kramer. Ta „uderzająco piękna, smukła kobieta o długich, czarnych włosach, cienkim eleganckim nosie, dużych brązowych oczach i zaskakująco dużym biuście”[14] szybko odkrywa, że macierzyństwo jest w dużej mierze „nudne”. Ma dosyć zabawy klockami i rozmów z innymi matkami o nauce korzystania z nocnika. Kiedy daje Tedowi do zrozumienia, że chciałaby wrócić do swojej pracy

w agencji reklamowej, on się opiera – po opłaceniu opiekunki do dziecka byliby na minusie. Kobieta zaczyna brać lekcje tenisa. Seks z Tedem staje się monotonny. Wreszcie, po około pięćdziesięciu stronach, Joanna informuje Teda, że się „dusi". Odchodzi od niego i Billy'ego. „Feministki mi przyklasną – mówi. – Jakie feministki? Nie widzę żadnych feministek – odpowiada ostro Ted"[15].

Potem Joanna znika. Ted przezwycięża początkowy szok, zatrudnia pomoc domową i wraca do uroków samotnego życia. Co jednak najważniejsze, uczy się, jak być dobrym ojcem. Punkt zwrotny następuje, gdy Billy upada i kaleczy twarz. Ted pędzi z nim na izbę przyjęć i stoi przy jego boku, gdy lekarz zakłada szwy. Dziecko, które kiedyś wydawało mu się obce, teraz jest „zespolone z jego układem nerwowym"[16].

Właśnie w tej chwili olśnienia Joanna robi coś niewyobrażalnego: wraca i informuje Teda, że chce przejąć prawo do opieki nad dzieckiem. Podczas podróży po Kalifornii odkryła siebie i jest gotowa, żeby zostać matką. Batalia sądowa, która się po tym wywiązuje i której powieść zawdzięcza tytuł, obnaża brzydotę spraw rozwodowych i ukazuje rany, jakie zadają sobie obie strony. Sędzina przyznaje prawo do opieki nad dzieckiem Joannie, ale ona na ostatnich stronach zmienia zdanie i pozostawia chłopca pod opieką ojca.

Kiedy Avery pisał kulminacyjne sceny rozgrywające się w sądzie, Judy zachorowała na zapalenie płuc. Przygnieciony domowymi obowiązkami, z trudem dobrnął do ostatniej strony. Gdy jego żona przeczytała maszynopis, z zadowoleniem stwierdziła, że Joanna nie została zdemonizowana. „Tego najbardziej się obawiałam", wyznała po wydaniu książki. „Sposobu, w jaki zostanie przedstawiona"[17]. Mimo wszystko w ostatnich rozdziałach trudno postrzegać Joannę jako kogoś więcej niż przeszkodę stojącą między ojcem i synem, których połączyła uczuciowa więź, oraz uosobienie „narcyzmu" zaobserwowanego przez Avery'ego w jego otoczeniu.

Powieść miała dotknąć bolesnego tematu. Rozwody stały się powszechnym elementem amerykańskiego życia i ich liczba stale rosła. W 1975 roku w Stanach Zjednoczonych rozwiodło się ponad milion par, czyli dwukrotnie więcej niż dekadę wcześniej.[18] Kiedy wydano powieść *Kramer kontra Kramer*[8*], wielu czytelników zakładało, że opowiada ona o paskudnym rozwodzie samego Avery'ego Cormana. Tymczasem ten był szczęśliwym mężem i pozostawał nim przez trzydzieści siedem lat, aż do śmierci Judy. Prawie nikt się nie domyślił, że autor był dzieckiem rozwodników. Nie był Tedem Kramerem. Był Billym.

Zanim książka trafiła do księgarń, maszynopis wpadł w ręce Richarda Fischoffa, młodego współpracownika producenta filmowego Stanleya Jaffe'a. Fischoff przeczytał książkę w jedną noc podczas pobytu w Palm Springs. Uznał, że dotyka ona nowego tematu: zjawiska rozwodu z perspektywy ojca, po raz pierwszy nadając męskiemu punktowi widzenia taką „skalę, głębię i emocjonalną złożoność"[19]. To był pierwszy tekst, na który zwrócił uwagę Jaffe.

Ted Kramer kojarzył się Fischoffowi ze starszą wersją Benjamina Braddocka, bohatera, w którego Dustin Hoffman wcielił się w *Absolwencie*. Na końcu tego obrazu, w jednej z najbardziej pamiętnych filmowych scen lat sześćdziesiątych, Benjamin siedzi z tyłu autobusu ze swoją ukochaną Elaine, po tym jak uratował ją przed ślubem z kimś innym. Kiedy odjeżdżają ku swojej przyszłości, na ich twarzach entuzjazm powoli zmienia się w niepewność i coś, co przypomina strach. Czy dobrze to przemyśleli? Co naprawdę ich czeka? Fischoff uznał, że Ted i Joanna Kramerowie to Benjamin i Elaine dziesięć lat później, po tym jak ich impulsywny związek rozpadł się od środka. Film miał stanowić diagnozę powojennego pokolenia, które z beztroskiej młodości wkraczało w niepokoje dorosłości. Nikt jeszcze nie nazywał ludzi takich jak Kramerowie „yuppies", ale już trawiły ich wszystkie charakterystyczne neurozy tej grupy.

Jaffe przeżył trudny rozwód, podczas którego walczył o dwójkę małych dzieci, więc Fichoff wiedział, że ta książka do niego przemówi. Rzeczywiście tak było. Teraz potrzebowali reżysera, a Jaffe zwrócił się do Roberta Bentona. Serdeczny i towarzyski, z potarganą białą brodą (jego przyjaciółka Liz Smith nazywała go „Profesorem Misiem"), Benton, jak go wszyscy nazywali, zasłynął jako współautor scenariusza do filmu *Bonnie i Clyde*. Jaffe wyprodukował jego reżyserski debiut, *Złe towarzystwo*, a Benton obecnie przebywał w Niemczech, gdzie promował swój drugi film, *Ostatni seans*. Już wcześniej przeczytał i odrzucił maszynopis *Kramer kontra Kramer*, który otrzymał od Arlene Donovan, agentki Avery'ego z ICM. W odróżnieniu od jego poprzednich projektów ta historia opierała się wyłącznie na postaciach. „Jak mam się do tego zabrać?", myślał. „Nikt tam nie biega z bronią"[20].

Benton brał pod uwagę napisanie scenariusza dla swojego przyjaciela François Truffauta, jednak francuski reżyser pracował nad innymi projektami. Jaffe chciał działać szybko, więc rozpoczął rozmowy z innymi reżyserami. Benton tymczasem pracował nad pierwszą wersją kryminału *Stab*, którego akcja rozgrywała się w świecie sztuki. Na jego podstawie miał później powstać film *W nocnej ciszy* z udziałem Meryl Streep. Kiedy pokazał scenariusz Samowi Cohnowi, agent stwierdził, że jest fatalny. (Zapewne także paskudnie smakował). Rozglądając się za nowym projektem, Benton spytał Jaffe'a, czy *Kramer kontra Kramer* wciąż jest do wzięcia. Producent skontaktował się z nim w Berlinie i potwierdził.

Wszystkim podobał się pomysł duchowej kontynuacji *Absolwenta*, co oznaczało, że jedynym kandydatem do roli Teda Kramera był Dustin Hoffman. *Nocny kowboj* i *Wszyscy ludzie prezydenta* uczynili z czterdziestoletniego aktora idealnego odtwórcę ról nerwowych „zwykłych ludzi", ale Hoffman obecnie był w dołku. Na skutek kontrowersyjnych wydarzeń podczas kręcenia *Zwolnienia warunkowego* i *Agaty* ugrzązł w kilku sprawach sądowych i postanowił zrezygnować z grania w filmach na rzecz powrotu do teatru, gdzie miałby większą

kontrolę nad procesem twórczym. Był w trakcie pełnego emocji rozstania z żoną, Anne Byrne, z którą miał dwie córki. Anne chciała się realizować jako aktorka i tancerka; Dustin się sprzeciwił.[21] „Rozwodziłem się, a także imprezowałem, nie stroniąc od narkotyków, co ze wszech miar mi szkodziło”[22], ujawnił później. W odróżnieniu od Stanleya Jaffe’a osobisty stosunek do tematu poruszanego w scenariuszu raczej go zniechęcał. Odpisał Jaffe’owi i Bentonowi, że główny bohater jest nieautentyczny: „za mało aktywny”.

Biorąc sobie te uwagi do serca, Benton przerobił scenariusz. Zimą 1977 roku wspólnie z Jaffe’em polecieli do Londynu, gdzie Hoffman wciąż kręcił *Agatę*. O szesnastej udali się do hotelu Inn on the Park i zastali aktora samego w holu. Benton od razu wiedział, że Hoffman odmówi – w przeciwnym razie zaprosiłby ich do swojego pokoju. Kiedy poszli napić się herbaty, kierownik sali poinformował ich, że nie ma wolnych stolików. Nie mieli innego wyjścia, jak pójść do apartamentu Hoffmana, gdzie rozmawiali przez ponad dwie godziny. Benton wyłożył sprawę jak jeden tata drugiemu: „To jest film o ojcostwie”. (Jego syn chodził do przedszkola z najstarszą córką Dustina). Po kolacji następnego dnia Hoffman zgodził się zagrać Teda.

Po powrocie do Nowego Jorku spotkali się w trójkę w apartamencie w hotelu Carlyle i przez tydzień szlifowali scenariusz, pracując po dwadzieścia godzin na dobę. „To było niemal jak terapia grupowa: ciągłe rozmowy ze świadomością, że nikt nie powtórzy ich treści na zewnątrz”[23], wspominał Jaffe. Benton i Hoffman włączali magnetofon i rozważali rozmaite wersje wydarzeń, dopóki Jaffe im nie przerwał. Benton starał się jak najlepiej dopasować scenariusz do Dustina, „tak jak krawiec dopasowuje garnitur”. Mniej istotne postaci z powieści – dziadkowie, pomoc domowa – odpadły, pozostawiając pełen napięcia kameralny dramat, w którym każda chwila pulsuje od emocji. Dustin wspominał, że za „kręgosłup” filmu uznali prawdę, iż „rozwód jest tak bolesny, ponieważ miłość wcale się nie kończy”[24].

Mężczyźni pisali jako ojcowie i mężowie, jako ludzie, którzy kochali, zawiedli i musieli zbierać rozsypane kawałki. Jednak gdy przerabiali scenariusz na własne podobieństwo, pominęli głos Joanny Kramer, kobiety porzucającej swoje dziecko, a następnie próbującej je odzyskać z powodów, których nie potrafi jasno wyrazić. W przypadku *Sprawy Kramerów* sprawiedliwość zdecydowanie leżała po stronie Teda. „Nie przywiązywaliśmy większej wagi do Joanny", wspominał Benton. „Zapewne dlatego, że nie było jej z nami w pokoju".

Joe Papp ponownie uratował znerwicowanego aktora na krawędzi, oferując mu nowe życie na scenie. Tym razem tym aktorem była Meryl Streep, a sztuką *Poskromienie złośnicy*, które postanowił wystawić w lecie 1978 roku w ramach festiwalu Szekspir w Parku. Meryl grała złośnicę.

To była odważna decyzja: otwarta wojna płci, w której mężczyzna zmienia upartą kobietę w posłuszną żonę. U Szekspira skromna Bianka nie może wyjść za mąż, dopóki nie zrobi tego jej starsza siostra, Katarzyna, znana w Padwie jako „zła i swarliwa"[25]. Pojawia się Petruchio, który chcąc uwieść i udomowić niepokorną Katarzynę, głodzi ją, pozbawia snu i czyni swoją niewolnicą.

Wymowa sztuki wyraźnie kłóciła się z bardziej świadomymi postawami społeczeństwa w Nowym Jorku w 1978 roku. Współcześni reżyserzy na wszelkie sposoby starali się przerabiać tekst, aby zmienić jego seksistowską wymowę. Która szanująca się aktorka mogłaby wygłosić końcowy monolog, pean na cześć kobiecej uległości?

> Wstyd mi, gdy widzę szalone kobiety,
> Toczące wojnę tam, gdzie na kolanach
> Tylko o pokój błagać by powinny,
> Gdy chcą panować i słów groźnych użyć,
> Tam, gdzie powinny kochać, słuchać, służyć.[26]

Pewnego dnia Meryl siedziała w sali prób w Public Theater z podciągniętą spódnicą, spod której wyzierały czerwone ochraniacze na kolana, potrzebne w pierwszej scenie drugiego aktu, podczas pierwszej awantury między Katarzyną a Petruchiem. Obok niej siedział odtwórca głównej roli męskiej, Raúl Juliá.

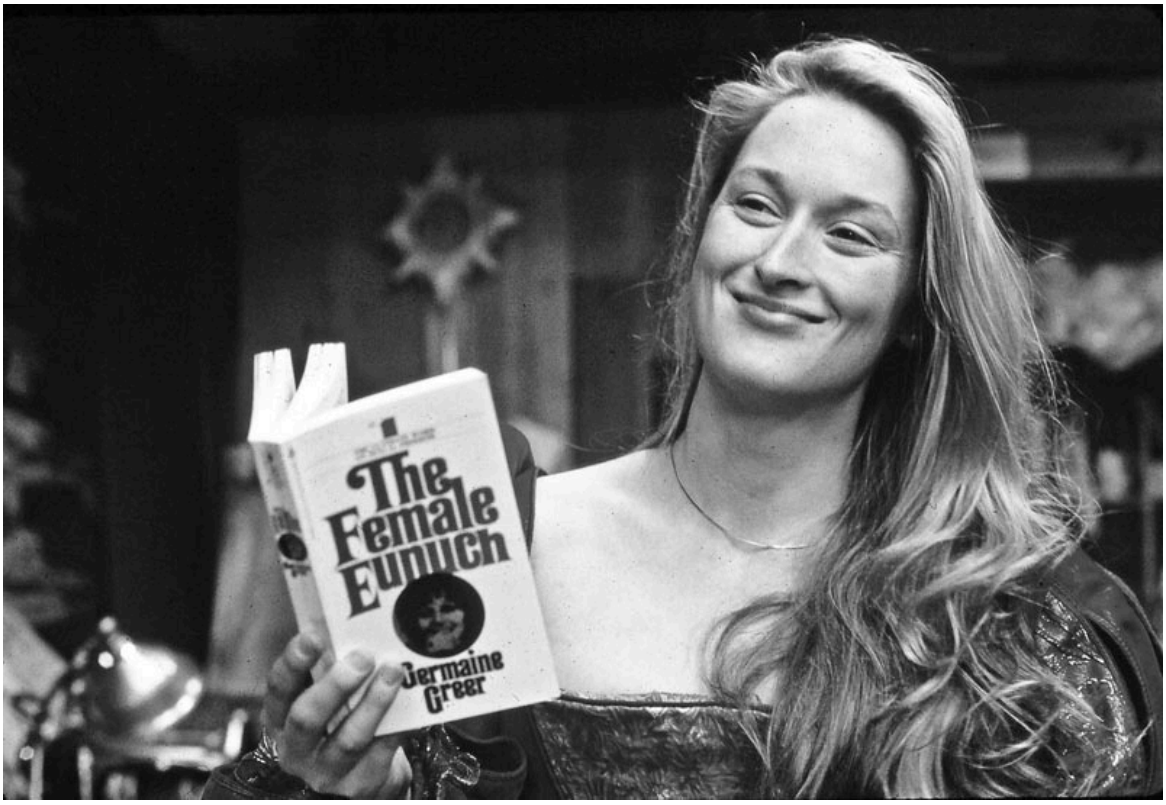
Podobny do tancerza flamenco, szykowny jak paw Juliá przyprawiał biały wiersz Szekspira pikantną latynoską intonacją. – Że pląs jej słodki jak pieśni słowika[27] – wyrecytował, a po chwili się zreflektował. – Jezu Chryste! – I zerwał się z krzesła. – Głos. Że głos jej słodki jak pieśni słowika.

Nawiązując do jego pomyłki, Meryl strzeliła palcami i zaczęła rytmicznie kołysać się na krześle. Kiedy poznała Raúla, była „przerażona" jego ogromnymi oczami, gestami, uśmiechem.[28] Później odkryła, że jest pełen łatwopalnej radości. W pewnej chwili przerwał próbę, żeby oznajmić: „Ta dziewczyna to aktorska fabryka!"[29]. Jeśli ktoś mógł dotrzymać kroku jego męskiej energii, to tylko Meryl.

Dla niej sztuka Szekspira idealnie współgrała z ruchem wyzwolenia kobiet, jeśli postrzegało się ją – i grało – z odpowiednim nastawieniem. Przygotowując się do roli, czytała *Kobiecego eunucha* Germaine Greer, jedną z najostrzejszych polemik drugiej fali feminizmu – autorka przekonywała w niej, że kobiety są ofiarami własnej wymuszonej bierności, którą narzuca im zdominowane przez mężczyzn społeczeństwo pragnące stłamsić kobiecą seksualność. Greer pisała o Katarzynie i Petruchiu: „Petruchio pragnie duszy i energii Kasi, bo chce mieć żonę, z którą warto żyć. Poskramia ją tak, jak się oswaja jastrzębia lub krewkiego konia, a ona odwdzięcza się miłością, silnie zabarwioną seksem i gorącym oddaniem"[30]. Wyobraźcie sobie, że kobieta taka jak Greer ulega czarowi Petruchia głoszącego: „A żona moja to własność jest moja". Jakiej potrzeba do tego fantazji?

Meryl znalazła odpowiedź między wersami. „Feministki zwykle postrzegają tę sztukę jako całkowitą dominację mężczyzny, ale Petruchio naprawdę wiele z siebie daje", powiedziała dziennikarzowi.

„Sugerowanie, że niszczy Katarzynę, to obrzydliwe zniekształcanie tekstu. Skoro Szekspir niczego takiego nie napisał, po co to narzucać? To nie jest sadomasochistyczny pokaz. Petruchio jedynie zaszczepia werwę i miłość w kimś złośliwym i gniewnym. To jeden z tych szekspirowskich mężczyzn, którzy przybywają z innego miasta. Zawsze wiedzą więcej, dostrzegają prawdziwą istotę rzeczy. Pomaga jej wykorzystać całą tę pasję do czegoś piękniejszego”[31].



Meryl na próbie *Poskromienia złośnicy* czyta *Kobiecego eunucha* Germaine Greer.

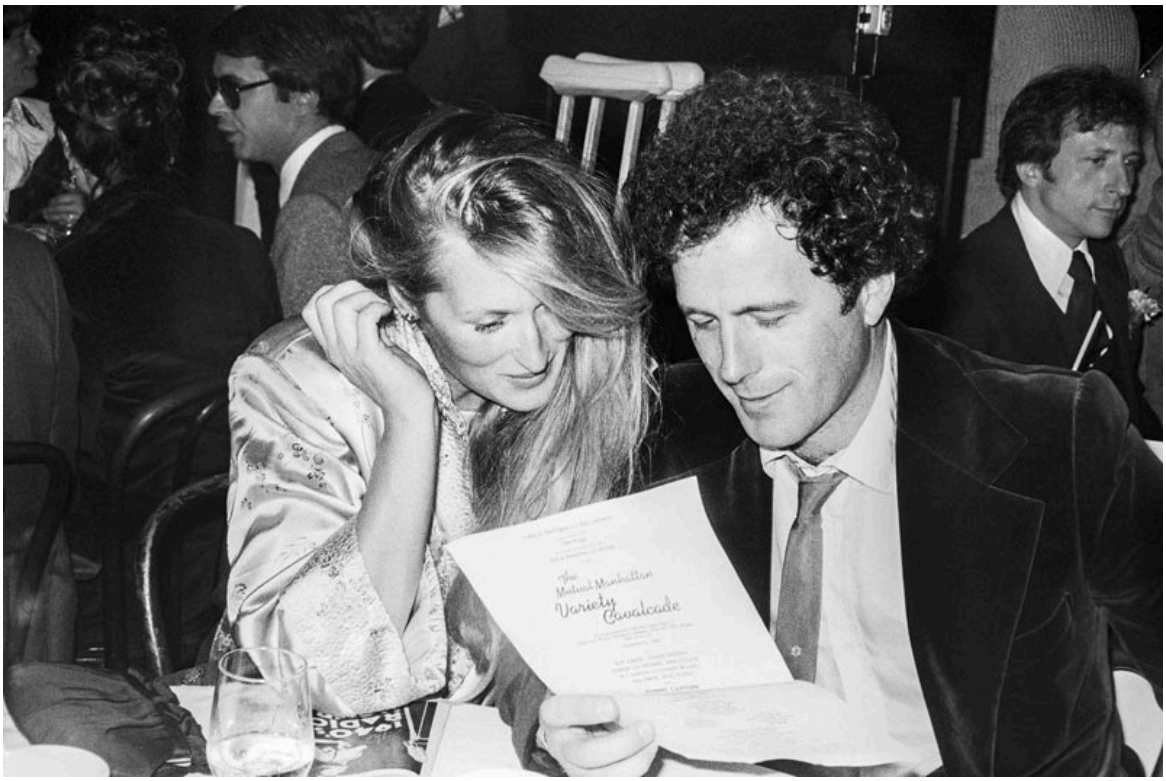
Rok wcześniej mogłaby udzielić innej odpowiedzi i surowiej ocenić Katarzynę. Gdy jednak mówiła o „dawaniu”, miała na myśli miesiące, które spędziła przy łóżku Johna Cazale’a. „Czegoś się nauczyłam”, kontynuowała. „Kiedy naprawdę dajemy siebie, odnajdujemy spełnienie”. Przedłożyła potrzeby mężczyzny nad swoje własne i stała się dojrzalszym człowiekiem – trudno wyobrazić sobie mniej feministyczną zasadę. A teraz będzie musiała stanąć przed tłumem

manhattańczyków i nawoływać kobiety: „Połóżcie ręce pod mężowskie nogi”.

„Chodzi mi o to, że zrobię wszystko dla tego mężczyzny”, twierdziła. „Czy ktokolwiek by się dziwił, gdyby to matka mówiła o swoim synu? Dlaczego więc ta bezinteresowność ma być zła? Służenie to jedyne, co się liczy w miłości. Wszyscy martwią się, że zatracą siebie – co za narcyzm. Powinność. Tej idei też nie potrafimy znieść. Kojarzy się nam z niewolnictwem. Ale powinność może być zbroją – zakładasz ją, aby walczyć o swoją miłość”.

Petruchio w pewnym sensie przypominał jej Johna, który pomagał jej odnaleźć prostotę: „Nie potrzebujesz tego”, „Nie potrzebujesz tamtego”. W ich najczarniejszej godzinie liczyło się jedynie życie, które mu dawała, a zatracenie siebie nie stanowiło problemu. Ta prawda wciąż przyświecała jej jak pochodnia, nie tylko w pracy nad Szekspirem, lecz także podczas karkołomnego romansu z Donem Gummerem. Popołudniami chodzili do muzeów; on dostrzegał kształty, ona postaci. Albo odwrotnie. „Nauczyła się patrzeć na przedmioty, a ja nauczyłem się patrzeć na ludzi”[32], podsumował później Don. Ich więź opierała się na „głęboko zakorzenionym zaufaniu”, trwałym i mocnym jak betonowa podstawa jednej z jego rzeźb.

Właśnie ta Meryl Streep – jednocześnie pogrążona w żałobie i zakochana – otrzymała wiadomość od Sama Cohna o propozycji roli w *Sprawie Kramerów*. Rolę Joanny wcześniej otrzymał ktoś inny: Kate Jackson, najinteligentniejszy z *Aniołków Charliego*. Jackson miała znane nazwisko oraz była nieskazitelnie piękna, a tego wymagało studio Columbia Pictures. Negocjacje natrafiły na problemy, gdy Aaron Spelling zażądał wyraźnego określenia daty końca zdjęć, żeby Jackson mogła wrócić na plan *Aniołków*. Ekipa *Sprawy Kramerów* nie mogła spełnić tego warunku, a Spelling nie zamierzał naginać swojego harmonogramu. Jackson z wielkim żalem musiała zrezygnować z udziału w filmie.



Próbujący zachować choć trochę prywatności Meryl Streep i Don Gummer.

Według Richarda Fischoffa, współproducenta filmu, studio przysłało listę możliwych zastępstw, stanowiącą katalog współczesnych kobiecych gwiazd gwarantujących zyski: Ali MacGraw, Faye Dunaway, nawet Jane Fonda. Brano pod uwagę Katharine Ross, która grała Elaine w *Absolwencie*. *Łowca jeleni* wciąż był w postprodukcji, więc nazwisko Meryl Streep nic nie mówiło producentom z Zachodniego Wybrzeża, poza tym że brzmiało jak nazwa holenderskiego ciastka. Ale Meryl i Benton mieli tego samego agenta, a nikt nie potrafił załatwić przesłuchania swoim podopiecznym skuteczniej od Sama Cohna.

Meryl już wcześniej poznała Dustina Hoffmana i nie zrobił on na niej dobrego wrażenia. Podczas nauki w szkole teatralnej uczestniczyła w castingu do *All Over Town* [W całym mieście], broadwayowskiej sztuki, którą reżyserował.

– Jestem Dustin – *beknięcie* – Hoffman – powiedział, a następnie, według Meryl, położył jej dłoń na piersi. „Co za obrzydliwa świnia”,

pomyślała.[33]

Teraz bardziej pewna siebie wkroczyła do pokoju hotelowego, gdzie siedzieli obok siebie Hoffman, Benton i Jaffe. Meryl czytała powieść Avery'ego i uważała Joannę za „potwora, księżniczkę i idiotkę"[34]. Kiedy Dustin spytał ją, co sądzi o fabule, udzieliła mu zdecydowanej odpowiedzi. Upierała się, że błędnie nakreślili tę postać. Przyczyny, dla których odeszła od Teda, są zbyt niejasne. Powinniśmy zrozumieć, dlaczego wraca, aby odzyskać dziecko. Gdy w końcowej scenie rezygnuje z Billy'ego, powinna to zrobić dla dobra chłopca, a nie dla siebie. Joanna nie jest zła; stanowi odbicie prawdziwej walki, toczonej przez kobiety w całym kraju, a widzowie powinni czuć do niej sympatię. Jeśli chcą, żeby Meryl zagrała w ich filmie, muszą wprowadzić zmiany w scenariuszu.

Cała trójka była skonsternowana, głównie dlatego, że wcale nie zamierzali zaproponować jej roli Joanny. Myśleli o mniejszej roli Phyllis, z którą Ted spędza jedną noc. Z jakiegoś powodu Meryl odniosła błędne wrażenie. A mimo to najwyraźniej intuicyjnie rozumiała tę postać. Może to jednak była ich Joanna?

Przynajmniej tak brzmi wersja Meryl. Panowie relacjonowali to zupełnie inaczej. „Było to ni mniej, ni więcej najgorsze spotkanie w historii", wspominał Benton. „Powiedziała kilka rzeczy, ale niewiele. Prawie wyłącznie słuchała. Zachowywała się miło i grzecznie, ale jakby jej tam nie było", powiedział Dustin. „W ogóle nie otworzyła ust. Nie powiedziała ani słowa. Tylko siedziała"[35].

Kiedy Meryl wyszła z pokoju, Stanley Jaffe był oszołomiony.

– Jak ona ma na imię... Merle? – spytał, myśląc o sprzedaży biletów.

Benton popatrzył na Dustina. Dustin popatrzył na Bentona.

– To jest Joanna – powiedział Dustin.

Powodem był John Cazale. Hoffman wiedział, że Meryl straciła go kilka miesięcy wcześniej, i dostrzegał, że wciąż jest wstrząśnięta do głębi. Właśnie to zaważyło na obsadzeniu roli Joanny: znaleźli aktorkę,

która mogła wykorzystać świeży ból, która sama przeżywała emocjonalne zawirowania. Nie przekonała go siła Meryl, ale jej słabość.

Benton się zgodził. „Była w niej delikatność sprawiająca, że od razu skojarzyła nam się z Joanną. Przy czym jej Joanna wcale nie była neurotyczką, jedynie słabą i kruchą istotą”. Według reżysera nigdy nie przymierzano jej do roli Phyllis. Od początku była kandydatką do zagrania Joanny.

Istniała wyraźna rozbieżność między tym, co w niej widzieli, a tym, jak Meryl postrzegała siebie. Czy była nieustraszoną rzeczniczką, która powiedziała trzem potężnym mężczyznom, czego brakuje w ich scenariuszu? A może kłębkiem nerwów z żałobą wypisaną na twarzy? Czy była jak Germaine Greer, czy też ledwie dało się ją zauważyć? Niezależnie od tego, która Meryl Streep wyszła z tamtego pokoju hotelowego, dostała rolę Joanny.

> Kobieta stoi bokiem, patrzy w dół na łóżko swojego dziecka. Opiera podbródek na dłoni, na palcu ma złotą ślubną obrączkę. Jej twarz, oświetlona blaskiem lampy okrytej czerwoną chustką, składa się tylko z kości policzkowych i cieni. Niewyraźny światłocień upodabnia ją do obrazu Vermeera.
>
> – Kocham cię, Billy – mówi.
>
> Nachyla się i całuje chłopca, następnie zaczyna pakować torbę.

To był pierwszy dzień zdjęć na planie *Sprawy Kramerów* i w hali zdjęciowej 20th Century Fox przy skrzyżowaniu Pięćdziesiątej Czwartej Ulicy i Dziesiątej Alei panowała cisza. Robert Benton był tak zdenerwowany, że słyszał, jak burczy mu w brzuchu, co jeszcze bardziej wyprowadzało go z równowagi, gdyż martwił się, że ten odgłos może zostać nagrany.

Chłopcem leżącym pod kołdrą był Justin Henry, siedmiolatek o słodkiej buzi pochodzący z Rye w stanie Nowy Jork. Szukając dziecka, które mogłoby zagrać syna Dustina Hoffmana, kierowniczka obsady Shirley Rich obejrzała setki chłopców. Dustin nie był zachwycony

blondynkiem o twarzy cherubina; wolałby „dziwnego chłopca”[36], który byłby do niego podobny. Czułość i swoboda, z jaką Justin odnosił się do niego podczas zdjęć próbnych, sprawiły, że zmienił zdanie. Zrozumiał też, że Billy Kramer nie powinien wyglądać jak on, tylko jak Meryl, aby stale przypominać mu o nieobecnej Joannie.

Przekonanie kierownictwa studia do kandydatury Meryl nie było łatwe. Niektórzy z dyrektorów do spraw marketingu w Columbii uważali, że nie jest wystarczająco ładna. „Nie dostrzegali w niej gwiazdy filmowej. Sądzili, że jest aktorką charakterystyczną”, powiedział Richard Fischoff, dokładnie opisując sposób, w jaki Meryl postrzegała samą siebie. Za Streep wstawili się Dustin Hoffman i Robert Benton, mający wystarczającą siłę przekonywania.

W ramach przygotowań do roli Meryl przeglądała czasopisma takie jak „Cosmopolitan” i „Glamour”, które mogłaby czytywać Joanna. (Sama nie traciła czasu na prasę kobiecą już od czasu szkoły średniej). We wszystkich napotykała sylwetki pracujących matek, wybitnych sędzin wychowujących piątkę uroczych dzieci. Sugerowano, że każda kobieta może połączyć obie role i „mieć wszystko”, jak głosił okropny slogan. Ale co z Joanną Kramer, która nie radziła sobie w żadnej z tych ról? Meryl zadzwoniła do swojej matki, Mary Wolf, a ta powiedziała:

– Wszyscy moi znajomi w pewnym momencie mieli ochotę machnąć ręką, odejść i sprawdzić, czy mogliby żyć inaczej.[37]

Siedziała na placu zabaw w Central Parku i obserwowała matki z Upper West Side, które spacerowały z wózkami dziecięcymi, rywalizując ze sobą nawzajem. Kiedy nasiąkała tą atmosferą – chłonąc stłumione odgłosy samochodów i świergot ptaków – rozmyślała „o dylemacie, jak być kobietą i matką, o całej tej gadaninie dotyczącej odnajdywania siebie”[38]. Większość jej koleżanek stanowiły aktorki przed trzydziestką, bezdzietne kobiety w szczytowym punkcie kariery, który paradoksalnie stanowił także najlepszy okres na posiadanie dzieci. Meryl trochę żałowała, że nie urodziła dziecka w wieku dwudziestu dwóch lat. Teraz miałaby już siedmiolatka.[39]

Pomyślała o Joannie Kramer, która miała siedmiolatka, naoglądała się superkobiet w kolorowych czasopismach i doszła do wniosku, że sobie nie poradzi. „Im dłużej się nad tym zastanawiałam, tym bardziej czułam, dlaczego Joanna odeszła, rozumiałam emocjonalne powody, niewiele mające wspólnego z logiką. Tata Joanny się nią opiekował. Jej college się nią opiekował. Potem zaopiekował się nią Ted. Nagle odkryła, że sama nie potrafi się sobą zająć”[40]. Innymi słowy, w niczym nie przypominała Meryl Streep, która zawsze czuła się niezwykle zaradna.

Pewnego ranka podczas mycia zębów pomyślała o Margaret Mead, słynnej antropolog, podróżującej na Samoa i Nową Gwineę.[41] Meryl czytała jej pamiętnik *Blackberry Winter* [Jeżynowa zima]. Przyszło jej do głowy, że ludzie patrzący z zewnątrz często mają lepszy ogląd sytuacji niż ci, którzy bezpośrednio jej doświadczają. Mead połączyła intuicję ze zdolnością obserwacji i odkryła coś bardzo głębokiego. W odróżnieniu od Joanny Kramer Meryl nie była matką ani żoną i nie mieszkała na Upper East Side. Mogła za to się tam wybrać w wyobraźni, tak jak Mead podróżowała po południowym Pacyfiku.

„Zagrałam w *Sprawie Kramerów* przed urodzeniem dzieci”, powiedziała później. „Jednak matka, którą miałam się stać, już we mnie była. Ludzie mówią, że kiedy pojawiają się dzieci, wszystko się zmienia. Ale może wtedy po prostu budzą się rzeczy, które już w sobie nosimy. Sądzę, że aktorzy potrafią zbudzić to, co nosi w sobie każdy człowiek: zło, okrucieństwo, przyzwoitość. Potrafią przywoływać te cechy łatwiej niż inni ludzie”[42].

Przed rozpoczęciem pracy nad filmem Dustin, Meryl i Justin wybrali się do Central Parku razem z fotografem, żeby zapozować do kilku beztroskich grupowych portretów. Te zdjęcia, migawki z życia niegdyś szczęśliwej rodziny, miały ozdobić mieszkanie Kramerów. Benton rozsądnie pominął pierwszą część powieści, ukazującą narastanie napięcia przed odejściem Joanny. Film miał się zacząć w dniu, w którym kobieta odchodzi – tamtego wieczoru, gdy w życiu Teda Kramera wybucha bomba.

Kiedy Dustin po raz pierwszy zobaczył plan filmowy, powiedział: „Mój bohater nie mieszkałby w takim miejscu”[43]. Szybko dokonano zmian, dostosowując wnętrza do jego wyobrażeń. Inaczej niż w większości filmów tym razem zamierzali kręcić poszczególne sceny chronologicznie, ze względu na siedmioletniego aktora. Żeby uczynić całą opowieść realną w oczach Justina, zdradzali mu wyłącznie to, co się miało wydarzyć danego dnia, aby mógł doświadczać fabuły, zamiast ją odgrywać, co niewątpliwie wypadłoby sztucznie. Wskazówki reżyserskie miał mu przekazywać wyłącznie Dustin, żeby pogłębić więź między filmowymi ojcem i synem.

Drugiego dnia kontynuowali kręcenie sceny otwierającej, podczas której Ted wychodzi na korytarz w ślad za histeryzującą Joanną. Rano sfilmowali dużą jej część, a po lunchu wrócili nakręcić kilka zbliżeń. Dustin i Meryl stanęli po drugiej stronie drzwi mieszkania. Nagle wydarzyło się coś, co zaszokowało nie tylko Meryl, ale wszystkich na planie. Tuż przed wyjściem Dustin mocno ją spoliczkował, pozostawiając na jej twarzy czerwony ślad w kształcie dłoni.[44]



Joanna opuszcza Teda w początkowej scenie *Sprawy Kramerów*.

Benton usłyszał odgłos uderzenia i zobaczył Meryl, która wypadła na korytarz. „Już nie żyjemy”, pomyślał. „Już po filmie. Zgłosi nas do Gildii Aktorów”.

Ale Meryl po prostu odegrała scenę.

Kurczowo ściskając trencz Joanny, błagała Teda: „Nie zmuszaj mnie, żebym tam weszła!”[45]. Była przekonana, że potrafi odegrać udrękę Joanny bez uderzenia w twarz, jednak Dustin postanowił się zabezpieczyć. I jeszcze nie skończył.

W ostatnich chwilach pełnych łez Joanna mówi Tedowi, że już go nie kocha i że nie zabiera Billy’ego. Kamera skupia się na Meryl w windzie, podczas gdy Dustin odgrywa swoją rolę poza kadrem.

Improwizując swoje kwestie, Dustin zaatakował Meryl w inny sposób: przed wejściem do windy zaczął rzucać uwagi dotyczące choroby i śmierci Johna Cazale'a. „Podjudzał ją i prowokował, korzystając z wiedzy o jej osobistym życiu i o Johnie, aby zmusić ją do reakcji, która według niego była na miejscu w tej scenie", wspominał Fischoff.

Według Fischoffa Meryl „zbladła jak ściana". Wykonała swoją pracę i przemyślała rolę – nie potrzebowała, by Dustin obrzucał ją błotem. Przypomniał jej się Allan Miller, który na pierwszym roku w Yale zmuszał ją do sięgania po osobiste cierpienie, żeby poradziła sobie z rolą w *Major Barbarze*. Meryl nie była tego rodzaju aktorką. Podobnie jak Margaret Mead potrafiła uzyskać pożądany efekt dzięki wyobraźni i empatii. Jeśli Dustin chciał korzystać z technik Stanisławskiego, takich jak przywoływanie emocji, to powinien je stosować na sobie. Nie na niej.

Zakończyli zdjęcia i Meryl wściekła opuściła studio. Był dopiero drugi dzień, a *Sprawa Kramerów* już zmieniała się w starcie Streep kontra Hoffman.

Woody Allen kręcił swój kolejny film w olśniewającej czerni i bieli, gdyż tak postrzegał swój temat, Manhattan. Po *Annie Hall* i *Wnętrzach* zapewnił sobie pozycję kronikarza życia współczesnych miejskich neurotyków: graczy w squasha, pacjentów psychoanalityków i ludzi grzejących się w blasku sław, których spotykał w Elaine's, gdzie jadał kolację niemal każdego wieczoru przez dziesięć lat.

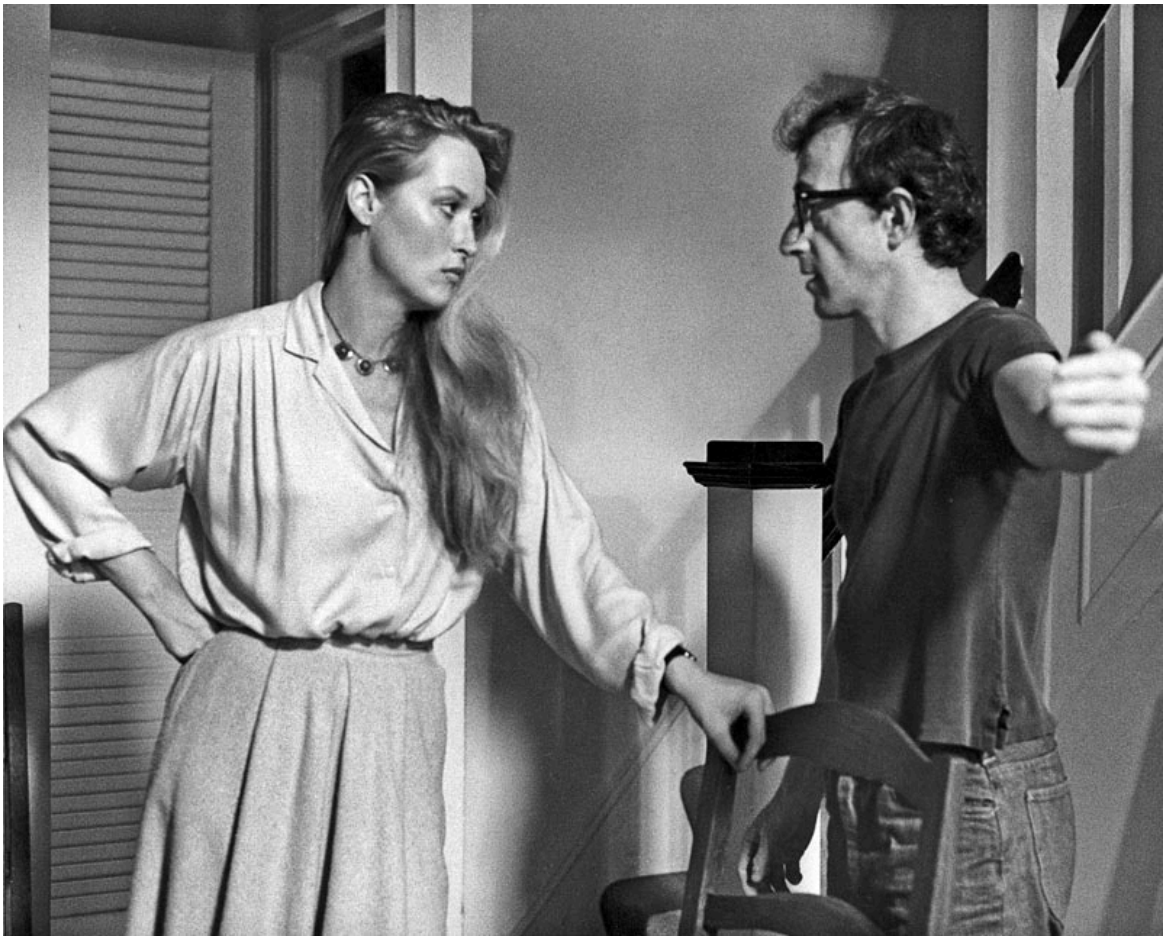
Pewnego ranka Meryl zjawiła się na Washington Mews, ogrodzonej ulicy na północ od Washington Square Park. Miała tam nakręcić dwie krótkie scenki do *Manhattanu*, gdzie grała byłą żonę Woody'ego, Jill. Jak na komedię nastrój na planie był śmiertelnie poważny: żadnych żartów. Reżyser siedział w kącie i czytał Czechowa. Niewiele się odzywał, nawet do aktorki, którą zatrudnił po to, żeby go poniżyła.

To była niewielka rola wymagająca zaledwie trzech dni zdjęciowych. Zresztą Meryl miała tylko tyle czasu, gdyż grała jednocześnie w *Sprawie Kramerów* i *Poskromieniu złośnicy*. Juliet Taylor, kierowniczka obsady od wielu lat współpracująca z Woodym, była „bardzo, bardzo szczęśliwa”[46], że udało jej się zaangażować Meryl, o której zaczynało być głośno w branży, mimo że do premiery *Łowcy jeleni* pozostało jeszcze pół roku.

Z konstelacji kobiecych postaci pojawiających się w filmie Jill była niewątpliwie najmniej dopracowana: „stanowiła bardziej luźny pomysł autora niż gotową postać”[47], stwierdził Marshall Brickman, współtworzący scenariusz z Woodym. W odróżnieniu od pretensjonalnej dziennikarki granej przez Diane Keaton albo niepełnoletniej naiwnej dziewczyny, w którą wcieliła się Mariel Hemingway, a nawet nieuważnej gospodyni domowej granej przez Anne Byrne – z którą w prawdziwym życiu pozostawał w separacji Dustin Hoffman – Jill częściej pojawia się w (krytycznych) rozmowach innych bohaterów niż na ekranie. Po tym jak zostawiła bohatera granego przez Woody’ego, Issaca, dla innej kobiety, napisała druzgocący pamiętnik z ich związku, *Małżeństwo, rozwód i indywidualność* – ujawnia w nim nie tylko seksualne niepowodzenia Issaca, lecz także fakt, że jej były mąż płacze podczas oglądania *Przeminęło z wiatrem*. Dla dwukrotnie rozwiedzionego Allena Jill wyraźnie była manifestacją jakiegoś freudowskiego lęku: kobietą, która kastruje męża poprzez swój lesbijski romans, a później robi to ponownie, publicznie go upokarzając. „Myślę, że on po prostu nienawidził mojej postaci”[48], powiedziała Meryl później.

Taylor, zajmująca się kompletowaniem obsady do *Julii*, potrzebowała kogoś „wielowymiarowego”, kto mógłby tchnąć życie w rolę, która „być może była nieco niedopracowana”. Meryl nie miała szansy pogrzebać głębiej. Jak zwykle u Woody’ego, Meryl dostała swoje sześć stron wkrótce przed rozpoczęciem zdjęć; nieliczni mogli przeczytać cały scenariusz. Na planie *Sprawy Kramerów* Benton zachęcał aktorów do

improwizowania, traktując swój scenariusz jako luźny projekt. W przypadku *Manhattanu* scenariusz był święty. „Woody zwracał nam uwagę, gdy przegapialiśmy przecinek w jakiejś kwestii”, wspominała Meryl. „Mówił, że znajduje się on tam z konkretnego powodu, więc lepiej, abyśmy trzymali się tekstu”[49].



„Myślę, że on po prostu nienawidził mojej postaci”, powiedziała o Allenie, gdy ten zatrudnił ją do zagrania postaci byłej żony w *Manhattanie*.

Kiedy dotarła na plan, przedstawiła się Karen Ludwig, kobiecie grającej jej kochankę. W scenie, którą za chwilę mieli kręcić, Isaac pojawia się pod ich drzwiami, żeby odebrać syna, i prosi Jill, by ta nie publikowała pamiętnika. (Wcześniej śledzi ją na ulicy i błaga, żeby nie pisała o ich małżeństwie). Jill zarzuca mu, że próbował przejechać jej

kochankę samochodem. Po spotkaniu obie aktorki miały zaledwie kilka chwil na zbudowanie ekranowej więzi.

– Udawajmy, że właśnie skończyłyśmy się namiętnie kochać na kuchennym stole[50] – zaproponowała Meryl.

– Dobrze – zgodziła się Ludwig. Zdjęła swój ciężki turkusowy naszyjnik i podarowała go Meryl jako sekretny symbol ich intymnej więzi.

Woody wstał z krzesła i zawołał:

– Akcja. – Następnie stał się „Isaakiem", nieudolnym autorem telewizyjnych scenariuszy, zakochanym w Groucho Marksie, szwedzkich filmach oraz drugiej części „Jowiszowej" symfonii Mozarta i nieudacznikiem we wszystkich innych sprawach, zwłaszcza w kontaktach z kobietami. Jak we wszystkich jej scenach, zadanie Meryl polegało na ciągłym ruchu – sprzątaniu ze stołu, przechodzeniu z pokoju do pokoju – niczym posępna mucha, której Isaac nigdy nie może złapać w swoją sieć. Trójka aktorów w ogóle nie patrzyła sobie w oczy. Jednak erotyczny sekret łączący Meryl z Ludwig sprawiał, że Issac jeszcze bardziej wyglądał na intruza, mężczyznę stale ścigającego kobietę odwróconą do niego plecami.

Pomimo krótkiej obecności na ekranie Meryl odcisnęła wyraźne piętno na filmie, a jej jedwabiste włosy i ruchliwa postać czyniły z niej raczej element kompozycji niż osobę. „Nie sądzę, żeby Woody Allen mnie zapamiętał", stwierdziła dwa lata później. „Poszłam obejrzeć *Manhattan* i nie miałam wrażenia, że w nim gram. Film mi się podobał, ponieważ wyglądał ładnie i zapewnił mi rozrywkę, ale pracowałam przy nim tylko trzy dni i nie poznałam bliżej Woody'ego. Zresztą kto może go poznać? To kobieciarz, i jest bardzo zaprzątnięty sobą"[51].

Pełen ogłady świat stworzony przez Woody'ego także nie zrobił na niej wrażenia – cechował go „narcyzm", który podobnie jak Avery Corman coraz częściej dostrzegała we współczesnej kulturze. „Ten film w pewnym stopniu mnie obraża, ponieważ opowiada o ludziach, których jedynym zmartwieniem jest rozmawianie o swoich stanach

emocjonalnych i neurozach”, zauważyła wtedy. „To smutne, ponieważ Woody ma potencjał, żeby stać się amerykańskim Czechowem, a mimo to wciąż opowiada o życiu ludzi ze śmietanki towarzyskiej, przez co rozmienia swój talent na drobne”[52].

***

Dustin Hoffman siedział po drugiej stronie niewielkiego stołu przykrytego obrusem w kratę i surowo wpatrywał się w Meryl Streep. Ekipa zajęła J.G. Melon, knajpkę z hamburgerami przy skrzyżowaniu Trzeciej Alei i Siedemdziesiątej Czwartej Ulicy. Plan na dzisiaj: kluczowa scena *Sprawy Kramerów*, w której Joanna powiadamia Teda, że zamierza odebrać mu syna.

Ostatnie tygodnie obfitowały w problemy, a Benton był bliski paniki. „Stąpałem po nieznajomym gruncie – przyznał – żadnych pistoletów, żadnych bandytów. Napięcie budowały same emocje, a nie akcja”. Po zakończeniu zdjęć Benton i jego żona zamierzali zabrać swojego syna na narty do Europy. Jednak w dwóch trzecich pracy nad filmem, przekonany, że już nigdy nie stanie za kamerą, Benton wrócił do domu i powiedział żonie: „Odwołaj wyjazd. Musimy zacząć oszczędzać”.

Dustin Hoffman tymczasem doprowadzał wszystkich do szału. Starał się wypełnić każdą chwilę na ekranie napięciem i w tym celu wypatrywał słabości swoich partnerów i je wykorzystywał. W przypadku małego Justina Henry’ego, przeżywającego fabułę z dnia na dzień, jego metody zaowocowały niezwykle wyszukaną jak na dziecko grą. Przed każdą poważną sceną Dustin mówił chłopcu, aby ten wyobraził sobie, że zdechł mu pies. Podczas koszmarnej sceny, w której Billy spada z poręczy na placu zabaw, Justin musiał leżeć na chodniku i płakać, zalany sztuczną krwią. Hoffman wiedział, że Justin zaprzyjaźnił się z ekipą filmową, dlatego przykucnął obok chłopca i wytłumaczył mu, że filmowe rodziny są tymczasowe i zapewne nigdy więcej nie zobaczy swoich nowych przyjaciół.

– Znasz Eddiego? – spytał Dustin, pokazując jednego z członków ekipy. – Może już nigdy go nie zobaczysz.

Justin wybuchnął płaczem. Nawet po zakończeniu kręcenia sceny nie mógł przestać szlochać.

– Masz wrażenie, że dobrze się spisałeś? – spytał go Dustin.

– T-tak.

– Co o tym myślisz... że kiedy grasz jakąś scenę, naprawdę płaczesz?

– T-to wspaniałe.

– Więc jesteś aktorem.[53]

Wobec dorosłych aktorów taktyka Dustina przynosiła mieszane efekty. Gail Strickland, aktorka wcielająca się w sąsiadkę Teda, Margaret, była tak roztrzęsiona intensywnością ich wspólnych scen, że po kilku dniach zaczęła się jąkać. Kiedy okazało się, że większość jej kwestii dialogowych okaże się bezużyteczna, zastąpiła ją Jane Alexander. (Gazety napisały o „rozbieżnościach wizji artystycznej”[54]). Alexander grała u boku Dustina we *Wszystkich ludziach prezydenta* i lubiła jego „gorączkowy” sposób pracy. Ale nawet ona była skonsternowana, gdy przyznała się Dustinowi, że nie ma ochoty oglądać materiałów z dnia zdjęciowego, i w odpowiedzi usłyszała:

– Skoro tak, to jesteś pieprzoną idiotką.[55]

No i w końcu była Meryl. W odróżnieniu od Strickland nie ugięła się, gdy Dustin rozpoznał jej słabość. Zapytana, odpowiadała, że traktowała go jak jednego ze swoich młodszych braci, którzy zawsze sprawdzali, jak daleko mogą się posunąć. „Nigdy nie zdradzała ani cienia emocji, nie licząc chwil, gdy grała”, powiedział Benton. Uznawała ten film za pracę, a nie psychologiczne pole minowe.

Teraz miała jedno pytanie. W scenie rozgrywającej się w restauracji Joanna zaczyna od poinformowania Teda, że chce przejąć opiekę nad Billym. Potem, gdy Ted jej wymyśla, wyjaśnia, że przez całe życie czuła się jak „czyjaś żona, matka albo córka”[56]. Dopiero teraz, po wyjeździe

do Kalifornii, znalezieniu terapeuty i pracy, czuje się gotowa, aby zaopiekować się swoim synem.

Czy nie byłoby lepiej, spytała Meryl na planie, gdyby Joanna wygłosiła swoją przemowę o byciu „czyjąś żoną” przed wyjawieniem swoich zamiarów dotyczących Billy’ego? Dzięki temu mogłaby uwiarygodnić swoje poszukiwanie tożsamości, przynajmniej we własnych oczach. Mogłaby wypowiedzieć te słowa spokojnie, a nie broniąc się przed atakiem Teda. Benton zgodził się, że przebudowanie tej sceny nada jej więcej dramatyzmu.

Ale Dustin był wkurzony.

– Meryl, może przestaniesz wymachiwać feministycznym sztandarem i po prostu odegrasz tę scenę?[57] – spytał. Tak samo jak Joanna, Meryl wtrącała się i wszystko psuła. Granica między rzeczywistością a fikcją uległa zatarciu. Kiedy Dustin popatrzył na drugą stronę stołu, zobaczył nie tylko aktorkę proponującą zmiany w scenie, lecz także cień Anne Byrne, z którą wkrótce miał się rozwieść. W Joannie Kramer, a co za tym idzie Meryl Streep, widział kobietę, która zmieniła jego życie w piekło.

Tak czy inaczej, Dustin miał swój pomysł na tę scenę i nie podzielił się nim z Meryl. Pomiędzy ujęciami podszedł do kamerzysty i nachylił się, jakby obaj knuli ucieczkę z więzienia.

– Widzisz tamten kieliszek na stole? – spytał, wskazując swoje białe wino. – Jeśli go zrzucę ze stołu przed odejściem – obiecał zrobić to ostrożnie – to będziesz go miał w kadrze?

– Przesuń go trochę w lewo – odrzekł kamerzysta półgębkiem.[58]

Dustin usiadł przy stole.

– Akcja!

Podczas następnego ujęcia Dustin był wyraźnie pobudzony. „Nie odzywaj się do mnie w taki sposób”[59], mówi Ted na końcu sceny, wymachując palcem przed twarzą Joanny. Potem Dustin wstał

i z ogłuszającym trzaskiem rozbił kieliszek o ścianę, rozchlapując jego zawartość. Meryl podskoczyła na krześle, autentycznie wystraszona.

– Następnym razem, kiedy będziesz chciał coś takiego zrobić, wolałabym, żebyś mnie uprzedził.[60]

Miała okruchy szkła we włosach. Kamera wszystko nagrała.

> Szanowny Panie Papp! – napisała jedna z mieszkanek Jane Street 5. – W zeszłym tygodniu obejrzałam spektakl *Poskromienie złośnicy* na festiwalu w Central Parku i czuję się tak obrażona, że muszę wyrazić swój sprzeciw, zarówno wobec Pańskiego wyboru sztuki, jak i jej interpretacji.
>
> W najlepszym wypadku możemy nazwać brakiem wrażliwości wystawienie sztuki, która celebruje upokarzanie kobiet. Jednak mówiąc wprost, bez odwołania się do nieludzkiego cierpienia, na jakie skazuje kobiety kanon męskiej dominacji, jest to akt agresji wobec kobiet.
>
> Paradoksalne jest zwłaszcza to, iż zdecydował się Pan uczcić ucisk kobiet właśnie w tym roku. Zaledwie miesiąc albo dwa temu departament policji w Nowym Jorku, pod presją pozwu sądowego złożonego przez maltretowane kobiety, po raz pierwszy zgodził się kwalifikować ataki mężów na żony jako napaść z pobiciem lub usiłowanie zabójstwa. Obecnie, po sześciu latach demagogii i zakulisowych interesów, w tym kraju wciąż odmawia się kobietom konstytucyjnego prawa do ochrony prawnej.
>
> Gdyby dyskryminacja, gwałt, wykorzystywanie i mity o niższości kobiet należały do przeszłości, ja również mogłabym się śmiać, oglądając *Poskromienie złośnicy*. Wracając z teatru do domu komunikacją miejską, wciąż muszę się mieć na baczności przed przestępcami, którzy uważają mnie za łatwy cel, a nawet sądzą, że zasługuję na zostanie ofiarą, ponieważ jestem kobietą. Zarabiając na życie, wciąż muszę rywalizować z mężczyznami, których nigdy nie ogranicza przeświadczenie, że ich prawdziwym powołaniem jest wychowywanie dzieci. I wciąż muszę płacić podatki, żeby wspierać takie projekty jak Pański, które uszlachetniają doświadczany przeze mnie ucisk i nazywają go kulturą.
>
> Zachęciłam wszystkich swoich znajomych do zbojkotowania Pańskiej sztuki, jednak im dłużej się nad tym zastanawiam, tym bardziej dochodzę do wniosku, że powinniśmy zorganizować pikietę.[61]

Sierpień 1978 roku. Na scenie teatru Delacorte Meryl Streep i Raúl Juliá rzucali się na siebie niczym poetyccy gladiatorzy, wykorzystując

cowieczorny arsenał humoru, gier słownych i siły fizycznej. Meryl z potarganymi truskawkowymi lokami atakowała, podciągając się na drążku, zakasując spódnicę, depcząc zarośla, a następnie zawodząc, policzkując Petruchia i plując mu w twarz. Raúl, który kroczył dumnie w swoich czarnych butach, przerzucał ją sobie przez kolana, chwytał za kostki i łaskotał pod podeszwami, następnie przewracał na podłogę i siadał na niej jak na stołku. I wszystko to tylko w pierwszej scenie drugiego aktu.

To była miłość w postaci krwawego sportu, a podburzeni widzowie chętnie uczestniczyli w walce. Kiedy w trzecim akcie spocony Petruchio ze złością wołał, że Katarzyna to „koń mój i wół mój, mój osioł i wszystko”[62], wzbudzał gwałtowny aplauz, po którym rozlegało się nieśmiałe buczenie, kilka gwizdów, a wreszcie nerwowy śmiech. Pewnego wieczoru Raúl cisnął kawałkiem „jagnięciny” i przypadkowo trafił jakąś kobietę na widowni („nic jej się nie stało”[63], doniósł kierownik sceny).

Podczas antraktu wojna płci trwała.

– Nie wierzę, jak wiele osób klaskało, gdy wygłaszał ten kawałek o koniu i ośle! – mówiła młoda kobieta na widowni.

– Ta scena świetnie pokazuje, do czego zmierza nasz związek – przekomarzał się z nią jej chłopak, a ona przewracała oczami.[64]

Podczas jednego ze spektakli ekipa kręcąca film dokumentalny weszła w ślad za Meryl do jej garderoby, żeby poznać opinię aktorki o złośnicy Katarzynie.

– Ona żyje w bardzo konwencjonalnym społeczeństwie, w którym żony są kupowane i sprzedawane. To społeczeństwo ją dusi – powiedziała, z trudem wypowiadając kolejne słowa, gdy sznurowano jej gorset. – Dziewczęta, nie sądzicie, że gorset jest odrobinę za ciasny?

W piątym akcie złośnica zostaje poskromiona, a przynajmniej tak się wydaje. Ostatni monolog Katarzyny był najtrudniejszy do zagrania. Jak przekonać widownię w 1978 roku, że żony powinny „kochać, słuchać,

służyć” swoim mężom? Czy Katarzyna to kolejna wersja „kobiecego eunucha” o wypranym mózgu? Z pewnością można było uwierzyć, że Meryl gra tę scenę na poważnie, tak jak to widziała kobieta z Jane Street. Jednak działo się tutaj coś więcej. Gdy Katarzyna radziła paniom: „podłóżcie ręce pod mężowskie nogi”, Meryl klękała przy bucie Petruchia. Wtedy Raúl chwytał jej dłoń i składał na niej pocałunek, a potem kucał i wymieniał z Katarzyną porozumiewawcze spojrzenie. Czy to było poddaństwo, czy sojusz?

– Mam mieszane uczucia – powiedziała pewna trzydziestolatka po opadnięciu kurtyny. – Owszem, jestem oburzona. Ale zarazem myślę sobie: „Ale szczęściara”. Jestem zła na siebie za takie myśli, lecz właśnie ta niejednoznaczność sprawia, że to taka wspaniała sztuka... i obrzydliwa zarazem.[65]

Za kulisami Meryl i Raúl odgrywali własne przedstawienie przed kamerami.

MERYL

Kiedy ofiarowujemy coś innym, czujemy największe szczęście.

RAÚL

Możecie mi wierzyć albo nie, ale największa satysfakcja płynie ze służenia. Zarówno dla kobiety, jak i dla mężczyzny.

MERYL

Właśnie! Dlaczego tak trudno jest powiedzieć: „Zrobiłabym dla ciebie wszystko”, tylko dlatego, że chodzi o mężczyznę? Dlaczego to takie trudne?[66]

Kiedy pracownik obsługi planu naprawiał ich podarte kostiumy, Meryl mówiła dalej:

– To właśnie jest miłość. Całkowita bezinteresowność. Gdy indywidualność rozpływa się w uczuciu, którym obdarzamy drugą osobę.

– Otóż to.

Całkowitej bezinteresowności nauczyła się tamtej straszliwej zimy przy łóżku Johna. Pięć miesięcy później jej życie upodobniło się do jednoosobowego teatru. Na przedmieściach była Joanną, matką porzucającą synka. W śródmieściu była Jill, żoną, która upokarza męża. Wieczorami w Central Parku zmieniała się w Katarzynę, złośnicę, która ma zostać poskromiona. Joanna, Jill i Katarzyna: trzy kobiety łamiące zasady i sprawiające, że mężczyźni w ich otoczeniu czują się zdezorientowani, zastraszeni i wściekli.

Stanley Jaffe nie rozumiał, jak Meryl daje radę jednocześnie grać w jego filmie i w teatrze, nie wspominając o *Manhattanie*. Meryl wcale się tym nie przejmowała. W Yale nauczyła się przełączać pomiędzy różnymi rolami, zrzucając z siebie grane postaci jak maski. Jeśli robi się to umiejętnie, poszczególne postaci zaczynają ze sobą rozmawiać, tworząc teatr wewnątrz umysłu. Jeśli ktoś mógł to zrozumieć, to niewątpliwie Joe Papp.

„Joe nie miał problemu z moim harmonogramem, dopóki pojawiałam się w pracy i wieczorami demolowałam scenografię w parku”, wyznała Meryl swojemu biografowi. „Za to producenci filmowi bardzo się denerwowali, czy zdołam utrzymać koncentrację i fizyczną wytrzymałość niezbędne do wcielania się w rolę Joanny Kramer. Joe postrzegał aktorów jako konie pociągowe, muskularne i groźne, podczas gdy w filmach ludzie bardziej się ze sobą pieścili. Nawet teraz, gdy widzę Joannę Kramer w telewizji, myślę o jej rudowłosym alter ego, złośnicy Katarzynie, która pluje i pryska potem na pierwsze cztery rzędy widzów w teatrze Delacorte”[67].

Również w budynku sądu Tweeda, potężnym kamiennym gmachu przy Chambers Street 52, pojawiła się o czasie. Nazwano go ku czci Williama M. Tweeda, szefa organizacji Tammany Hall, który zdefraudował fundusze z budżetu budowlanego, za co został osądzony i skazany w 1873 roku w niedokończonej sali sądowej w tym samym budynku. Do czasu aż zjawiła się w niej Meryl Streep, sto pięć lat później, salę

przekształcono w biura.[68] Teraz miała się w niej odbyć jeszcze jedna rozprawa, w *Sprawie Kramerów*.

„Wszyscy byliśmy wymęczeni”, wspominał Robert Benton. Dustin miał dosyć wszystkiego. Wszyscy mieli dosyć Dustina. A scena w sali sądowej zapowiadała się wyjątkowo uciążliwie. Do każdego ujęcia świadka składającego zeznania Benton potrzebował trzech albo czterech zbliżeń: na Teda, Joannę, sędziego i prawnika przeciwnej strony. Zdjęcia miały potrwać kilka dni.

Jako pierwsza na miejscu dla świadków stanęła Joanna Kramer. Benton miał kłopot z jej zeznaniem, które uważał za kluczowe. To jej jedyna szansa na podjęcie walki – nie tylko o opiekę nad Billym, ale także o osobistą godność, i co za tym idzie, kobiecość. Przez większość filmu Joanna jest jak widmo i kierują nią widmowe motywy. W końcu jej prawnik pyta:

– Pani Kramer, czy może pani powiedzieć sądowi, dlaczego ubiega się pani o prawo do opieki?

Benton napisał własną wersję jej odpowiedzi, wzorując się na przemowie Szajloka z *Kupca weneckiego* ze słowami „Nie płynież z nas krew, jak nas zakłujecie?”.

JOANNA

> Ponieważ jest moim dzieckiem... Ponieważ go kocham. Wiem, że zostawiłam swojego syna, wiem, że to straszna rzecz. Proszę mi wierzyć, że muszę z tym żyć każdego dnia. Ale czy dlatego, że jestem kobietą, nie mam prawa do takich samych nadziei i marzeń jak mężczyzna? Czy nie mam prawa do własnego życia? Czy to takie okropne? Czy moje cierpienie jest mniej warte tylko dlatego, że jestem kobietą? Porzuciłam swoje dziecko – wiem, że nie ma dla tego usprawiedliwienia. Jednak potem znalazłam pomoc. Ciężko pracowałam, żeby stać się pełnowartościową osobą. Nie sądzę, że należy mnie za to karać. Billy ma dopiero sześć lat. Potrzebuje mnie. Nie twierdzę, że nie potrzebuje ojca, ale mnie potrzebuje bardziej. Jestem jego matką.[69]

Benton nie był zachwycony. Na koniec drugiego dnia zdjęć, tuż po tym, jak Dustin ją spoliczkował i drażnił się z nią w windzie, reżyser

wziął Meryl na bok.

– W sądzie będziesz musiała wygłosić mowę – poinformował ją. – Ale mam wrażenie, że jest mało kobieca. Widać, że to mężczyzna stara się pisać jak kobieta.

Spytał, czy Meryl chciałaby poprawić tekst. Meryl się zgodziła. Benton wrócił do domu i wkrótce zapomniał o swojej prośbie.

Kilka tygodni i wiele nerwowych sytuacji później Meryl wręczyła reżyserowi zeszyt w linie zapełniony jej pismem i oznajmiła pogodnie:

– Mam tę przemowę, którą kazałeś mi napisać. – Napisała ją w drodze powrotnej z Indiany, gdzie odwiedzała rodziców Dona Gummera.

„Och, po co ja to zrobiłem?”, pomyślał Benton. Nie miał na to czasu. Teraz musiał wszystko odkręcić. „Stracę przyjaciółkę. Stracę dzień zdjęciowy. Być może popsuję jedną ze scen”.

W końcu przeczytał mowę i odetchnął. Była cudowna, chociaż o jedną czwartą za długa. Wspólnie z Meryl pośpiesznie wykreślili kilka zbędnych linijek, a następnie przepisali całość na maszynie.

Stanęła na miejscu dla świadka w jasnobrązowej marynarce i dopasowanej spódnicy, z włosami związanymi w kucyk przerzucony przez lewe ramię. Kamery ruszyły, a Meryl powiedziała swoją kwestię z chwiejną pewnością kobiety, która starannie się przygotowała. Joanna, w odróżnieniu od Katarzyny albo Jill, a z pewnością od samej Meryl, stale balansuje na krawędzi upadku, nawet wtedy, gdy ujawnia, że w swojej nowej pracy projektantki strojów sportowych zarabia więcej od Teda.

Kiedy przyszedł czas na wielką przemowę, Meryl powiedziała słowa, które sama napisała.

JOANNA

> Ponieważ jest moim dzieckiem... Ponieważ go kocham. Wiem, że zostawiłam swojego syna, wiem, że to straszna rzecz. Proszę mi wierzyć, że muszę z tym żyć każdego dnia. Ale nie zrobiłabym tego, gdybym nie uważała, że nie mam innego wyjścia. A także, że to najlepsze rozwiązanie dla niego. Nie potrafiłam

> funkcjonować w tamtym domu i nie wiedziałam, co mnie czeka, gdy go opuszczę. Dlatego postanowiłam go nie zabierać. Jednak potem znalazłam pomoc i ciężko pracowałam, żeby stać się pełnowartościową osobą. Nie sądzę, że należy mnie za to karać. Nie sądzę też, że należy karać mojego synka. Billy ma dopiero siedem lat. Potrzebuje mnie. Nie twierdzę, że nie potrzebuje ojca. Ale jestem przekonana, że mnie potrzebuje bardziej. Byłam jego mamusią przez pięć i pół roku. Ted przejął tę rolę na osiemnaście miesięcy. Ale nie rozumiem, jak ktokolwiek może wierzyć, że zależy mi na opiece nad moim synkiem mniej niż panu Kramerowi. Jestem jego matką.

„Jestem jego matką”, powtórzyła ze łzami w oczach. Ale słowem, które rozłożyło Bentona na łopatki, było „mamusia”. „Nigdy nie wpadłoby mi do głowy, żeby coś takiego napisać”, przyznał. Filmowa Joanna nie była wyniosłą maniaczką tenisa z powieści Avery’ego Cormana, ale zyskała wewnętrzne życie, była pełna tęsknoty, czułości i wyrzutów sumienia.

Benton najpierw sfilmował przemowę w szerokim ujęciu, przypominając Meryl, żeby zachowała energię na zbliżenia. Ale ona za każdym razem przemawiała „z taką samą głębią”, nawet gdy kamery pokazywały reakcję Dustina. „Zapewne czuła satysfakcję, udowadniając Dustinowi, że wcale nie potrzebuje spoliczkowania”, zauważył reżyser. „Mogła zagrać wszystko przed każdym w dowolnym czasie”.

Skończyli dzień zdjęciowy. Kiedy ponownie pojawili się w budynku sądu, mieli nakręcić jedną z najtrudniejszych scen w filmie: przesłuchanie Joanny przez prawnika Teda, Shaunessy’ego, którego z iście kowbojską swadą grał Howard Duff. Benton przeniósł tę scenę niemal żywcem z książki, a jej znaczenie było jasne: rozprawienie się z kruchą pewnością siebie Joanny w sposób nawet przez Teda uznany za bezduszny.

Shaunessy od razy zasypuje Joannę pytaniami: Czy pan Kramer kiedykolwiek panią uderzył? Czy był niewierny? Czy pił? Ilu kochanków pani miała? Czy teraz z kimś pani jest? Gdy Joanna zaczyna słabnąć, prawnik zadaje decydujący cios. Pochylając się nad nią, wsparty na swojej lasce, prosi, aby Joanna wymieniła „najdłuższą

osobistą relację”[70] w swoim życiu. Czy nie był to związek z byłym mężem?

– Tak – szepcze Joanna.

A zatem zawiodła w najważniejszym związku swojego życia?

– Nasz związek się nie udał – przyznaje słabo kobieta.

– To nie on się nie udał, pani Kramer – krzyczy prawnik, oskarżycielsko celując w nią palcem. – To pani się nie udało. Zawiodła pani w najważniejszym związku pani życia. Prawda? – Właśnie wtedy „pełnowartościowa osoba”, którą miała się stać Joanna, rozsypuje się przed naszymi oczami, uwięziona jak morskie stworzenie złapane w rybacką sieć.

Przed rozpoczęciem ujęcia Dustin podszedł do stanowiska dla świadka, żeby porozmawiać z Meryl, Chciał, żeby rozsypała się przed kamerą, i znał czarodziejskie słowa, które mogły to spowodować: „John Cazale”. Poza zasięgiem słuchu Bentona zaczął szeptać jej do ucha nazwisko ukochanego, siejąc ziarna cierpienia, tak samo jak wcześniej w windzie. Wiedział, że Meryl jeszcze nie pogodziła się ze stratą. Właśnie dlatego dostała tę rolę. Czyż nie?[71]

Meryl zobaczyła tłusty palec kołyszący się kilka centymetrów przed jej twarzą i usłyszała słowa: „Zawiodła pani w najważniejszym związku pani życia”. Łzy napłynęły jej do oczu. Usta się zacisnęły. Dustin poinstruował ją, żeby popatrzyła na niego, gdy słyszy tę kwestię. Kiedy to zrobiła, lekko pokręcił głową, jakby mówił: „Nie, Meryl, nie zawiodłaś”.

Kto właściwie znajdował się na miejscu dla świadka? Czy to była aktorka, która wparowała do pokoju hotelowego i kazała trzem wpływowym mężczyznom przepisać scenariusz? Czy od zawsze nie była kimś takim: pewną siebie, radzącą sobie w każdej sytuacji dziewczyną, która potrafiła przepłynąć trzy długości basenu bez nabrania powietrza? A może Dustin miał rację? Może „prawie jej nie było”, tak jak Joanny Kramer?



Scena w *Sprawie Kramerów*, podczas której prawnik Teda mówi: „Zawiodła pani w najważniejszym związku pani życia. Prawda?”.

Od czasu *Panny Julii* aktorstwo było jedyną rzeczą, która nigdy jej nie zawiodła. Dzięki sile woli wytrzymała w gnieździe os, jakim była szkoła teatralna Yale. Grała Constance Garnett na wózku inwalidzkim, Szekspira w deszczu, Tennessee Williamsa w kostiumie grubaski. Nauczyła się roli Hallelujah Lil w trzy dni. Tańczyła trojkę i przewracała się na scenie. Talent nie pozwolił jej rozwiązać tylko jednego problemu: nie utrzymał Johna przy życiu.

Czy zawiodła w najważniejszym związku swojego życia? To nie było uczciwe pytanie, ale zostało zadane, a Dustin Hoffman na nie odpowiedział.

– Nie – powiedział, kręcąc głową.

Czy siedząc na stanowisku dla świadka i broniąc swojego życia, myślała o Johnie? A może grała pomimo mącenia Dustina? Sama

przyznała, że wciąż nosi w sobie żałobę. „Nie poradziłam sobie z nią”, powiedziała niedługo potem. „Nie chcę sobie z nią poradzić. Niezależnie od tego, co robisz, ból wciąż utrzymuje się w jakimś zakamarku twojego umysłu i wpływa na wszystko, co się później dzieje. Śmierć Johna nadal mi towarzyszy. Ale tak jak robią dzieci, potrafię przyswoić ból i żyć dalej, nie popadając w obsesję”[72].

Nigdy nie wierzyła, że aktorzy muszą cierpieć. Z niemal nieludzką precyzją potrafiła naśladować każdą emocję, której potrzebowała. Ale jeśli grając emocjonalny wrak, sama była emocjonalnym wrakiem, to czy ktokolwiek (wliczając nią samą) potrafił ocenić, czy to tylko gra pozorów? Czy mogła zarazem być „prawdziwa” i udawać?

Benton zobaczył, jak Meryl zerka w bok, i zauważył, że Dustin pokręcił głową.

– Co to było? Co to było? – spytał reżyser, podchodząc do Dustina. Hoffman nieświadomie stworzył coś nowego, czego Benton szukał w tej scenie. Obrócił kamery i poprosił Meryl, żeby ponownie odegrała scenę przesłuchania; tym razem nagrywał reakcje Dustina. Teraz pokręcenie głową oznaczało coś innego. Ted Kramer mówił Joannie Kramer: „Nie, nie zawiodłaś jako żona. Nie zawiodłaś jako matka”. Pośród gwaru sali sądowej to był ostateczny gest miłości, która kiedyś ich łączyła.

Nakręcili pozostałe zeznania i zakończyli zdjęcia w budynku sądu. W pewnej chwili pomiędzy ujęciami Dustin podszedł do prawdziwej stenografistki, którą zatrudnili, żeby usiadła za maszyną do pisania.

– Właśnie tym się pani zajmuje? – spytał. – Rozwodami?

– Och, pracowałam przy nich przez wiele lat – odpowiedziała kobieta – ale się wypaliłam. Nie mogłam już dłużej tego wytrzymać. To było zbyt bolesne. Za to uwielbiam swoje obecne zajęcie – dodała wesoło.

– A czym pani się teraz zajmuje? – spytał Dustin.

– Zabójstwami.[73]

30 września 1978 roku, podczas złotej jesieni, Meryl Streep wyszła za mąż za Dona Gummera. Uroczystość w obrządku episkopalnym miała miejsce w ogrodzie jej rodziców na Mason’s Island, w obecności około pięćdziesięciorga gości. Don, wciąż kurujący się po wypadku motocyklowym, dokuśtykał do ołtarza o kulach. Niektórzy z gości mieli prawo pomyśleć: „Chwileczkę. Co to za facet?”.

„Wtedy martwiłam się, że ona po prostu odreagowuje”, powiedziała Robyn Goodman, mimo że sama zachęcała Meryl do działania. Meryl i Don byli parą od zaledwie kilku miesięcy. Jak to możliwe, że była pewna? Czy naprawdę już się otrząsnęła po śmierci Johna? Czy to ważne?

Nawet matka panny młodej była nieco zbita z tropu.

– Co ona sobie myśli? – spytała Joego Pappa podczas ślubu.

Papp wyczuł napięcie między matką a córką, mimo udawanej bliskości. Wcześniej w tym miesiącu *Poskromienie złośnicy* zeszło z afisza i Joe widział, że Meryl wcale nie uporała się ze stratą Johna.

Wiedział też jednak, że miała jasny umysł, ponieważ obserwował ją podczas pracy. Pod pewnymi względami to wszystko miało sens: po tym, co ją spotkało, odzyskiwała równowagę w swoim życiu. „Ona robi to, co w tej chwili dla niej dobre”, powiedział później. „Doskonale zna samą siebie”[74]. Jako stary lewicowiec zauważył, że wyszła za mąż „w obrębie swojej klasy”.

Dziesięć dni później, za namową matki, Meryl napisała do Joego i Gail Pappów, żeby podziękować im za zegar otrzymany w prezencie ślubnym. „Jakiego niezwykłego wsparcia udzielacie mi w trudnych czasach”, napisała do pary, która kiedyś pomagała jej i Johnowi odnajdywać drogę w medycznym labiryncie. „Trwaliście przy mnie w najlepszych i najgorszych chwilach. Już zawsze będziemy obecni w swoim życiu”[75].

Trzynaście lat później, umierając na raka prostaty, Papp zaczął szukać następcy, który mógłby poprowadzić Public Theater. Od razu pomyślał o Meryl Streep. Wtedy Meryl miała już trójkę małych dzieci, mieszkała

w Connecticut i nie grała w teatrze od dekady. Natychmiast odmówiła, oszołomiona. Jak Joemu mogło przyjść do głowy, że będzie zdolna do podlizywania się i zbierania funduszy? Pocałowała go na pożegnanie i wróciła do Connecticut, „niewymownie wzruszona, że chciał mnie uczynić swoją następczynią, oniemiała, że mógł tak błędnie mnie ocenić, i smutna, że nie było nikogo, absolutnie nikogo, kto mógłby go zastąpić”[76].

Robert Benton wiedział, że coś jest nie tak z zakończeniem *Sprawy Kramerów*, zaraz gdy je nakręcił. Rozważał pomysł zamknięcia filmu sceną, w której Ted i Billy wspólnie idą przez Central Park. Kamera cofa się i pokazuje, że są tylko jedną z tysięcy rodzin rozkoszujących się słonecznym popołudniem w Nowym Jorku.

Ale dużo wcześniej zrozumiał, że film zawiera dwie historie. Jedna opowiada o relacji Teda z Billym i kończy się w okolicach sceny wypadku na placu zabaw, gdy Ted uświadamia sobie, że nic na świecie nie jest dla niego ważniejsze niż miłość do syna. Druga historia opowiada o Tedzie i Joannie. Jak mogą wspólnie wychowywać dziecko po brutalnej rozprawie o prawo do opieki?

Właśnie ten konflikt Benton chciał rozwiązać w ostatniej scenie, którą umiejscowił na korytarzu w budynku Teda. Przychodzi dzień, gdy Joanna ma odebrać Billy’ego, wkrótce po wygranej batalii sądowej. Dzwoni domofonem i prosi Teda, żeby zszedł na dół, gdzie czeka na niego oparta o ścianę, ubrana w trencz. Mówi mu, że jednak nie zabiera chłopca.

JOANNA

> Po tym, jak odeszłam... kiedy byłam w Kalifornii, zaczęłam się zastanawiać, co ze mnie za matka, skoro porzuciłam własne dziecko. Doszło do tego, że nie mogłam nikomu powiedzieć o Billym... nie mogłam znieść wyrazu ich twarzy, gdy mówiłam, że ze mną nie mieszka. W końcu stało się dla mnie najważniejsze, żeby tutaj wrócić i udowodnić Billy’emu, sobie i całemu światu, jak bardzo go kocham... Właśnie tak zrobiłam... Wygrałam. Tylko że... to był tylko kolejny obowiązek. (*zaczyna płakać*)[77]

Potem Joanna pyta, czy może wejść na górę i porozmawiać z Billym. Oboje rodzice wchodzą do windy. Film kończy obraz drzwi zamykających się za Kramerami, rozwiedzionymi, ale zjednoczonymi jako rodzice.

Nakręcili tę scenę pod koniec 1978 roku na korytarzu jednego z apartamentowców na Manhattanie. Tyle że kiedy Benton zmontował film, zakończenie mu nie pasowało. Jednym z problemów była argumentacja Joanny. Jeśli naprawdę wróciła ze względu na to, jak ludzie postrzegali ją w Kalifornii, to była tą samą narcystyczną pomyloną kobietą, którą Avery opisał w swojej powieści, a nie niejednoznaczną, wrażliwą osobą, którą zagrała Meryl. W tej wersji zbytnio skupiała się na sobie: swojej dumie, poczuciu winy, niekończącym się poszukiwaniu samorealizacji.

Drugi problem stanowiła ostatnia scena w windzie. Można było po niej odnieść wrażenie, że Ted i Joanna do siebie wracają. To nie mogło być hollywoodzkie zakończenie, po którym widzowie wyobrażają sobie pocałunek za drzwiami windy. Benton nie chciał pozostawić najmniejszych wątpliwości: nawet jeśli Kramerowie będą trwali razem jako rodzice, ich małżeństwo jest skończone.

Na początku 1979 roku reżyser wezwał Dustina i Meryl na dodatkowe zdjęcia. Meryl właśnie miała próby do nowego przedstawienia w Public Theater, *Taken in Marriage* [Wzięte za żonę] Thomasa Babe’a z całkowicie żeńską obsadą. Rok 1978 zakończyła rozczarowaniem, gdy zagrała tytułową rolę w musicalowej adaptacji *Alicji w Krainie Czarów* w reżyserii Elizabeth Swados. Dwudziestosiedmioletnia Swados nie udźwignęła reżyserskich obowiązków i Papp zatopił ten projekt wkrótce przed zamkniętymi pokazami. Zamiast tego zaproponował wersję koncertową, która miała zostać wystawiona trzykrotnie w czasie Bożego Narodzenia. Meryl grała nie tylko Alicję, ale także Humpty’ego Dumpty’ego oraz innych mieszkańców Krainy Czarów. „Oto dojrzała aktorka, która odnalazła się

w nowej roli czarodziejskiego, wiecznego dziecka”, napisano w recenzji na łamach „Timesa”. „Pod koniec koncertu jesteśmy przekonani, że Alicja jest wysoką, uroczą blondynką – taką jak Meryl Streep”[78].

Korytarz, gdzie Benton nakręcił pierwsze zakończenie *Sprawy Kramerów*, był niedostępny, więc ekipa zbudowała replikę. Operator Néstor Almendros wpadł na pomysł, żeby wokół łóżeczka Billy’ego namalować chmurki mające symbolizować bezpieczną osłonę domu i przypominać, tak jak płowe włosy Justina Henry’ego, o brakującej matce. W napisanym na nowo zakończeniu chmurki stanowią katalizator dla przemiany Joanny, która przestaje się skupiać na sobie, a zaczyna myśleć o dziecku.

JOANNA

> Obudziłam się dziś rano... i wciąż myślałam o Billym. O tym, że budzi się w swoim pokoju z chmurkami, które namalowałam. Pomyślałam, że powinnam namalować chmurki także w swoim mieszkaniu w śródmieściu, ponieważ... wtedy miałby wrażenie, że budzi się w domu. Przyszłam tutaj, żeby zabrać mojego syna do domu. I zrozumiałam, że on już ma dom.[79]

Meryl wypowiedziała te słowa drżącym, ale pewnym głosem, wstawiając wzmacniające westchnienie pomiędzy „namalować” i „chmurki”. To była Joanna, jaką sobie wyobraził Benton, dokonująca ostatecznego aktu bohaterstwa: zrzekająca się prawa do opieki, nie pomimo miłości do Billy’ego, ale właśnie z jej powodu.

Tym razem Joanna wsiada do windy samotnie. W ostatniej chwili ściera zmoczony łzami tusz do rzęs i pyta Teda, jak wygląda. „Wspaniale”, odpowiada Ted i drzwi zamykają się między nimi. Jej pozbawiona słów króciutka reakcja jest równie głęboka jak spojrzenie Dustina na końcu *Absolwenta* – pełna wdzięczności i niedowierzania. To spojrzenie kogoś, kto otrzymał właściwy podarunek we właściwej chwili od osoby, po której najmniej się tego spodziewał. Jaka przyszłość czeka tę kobietę, chwiejącą się pomiędzy kruchością a pewnością siebie?

„Ten film początkowo należał do Teda Kramera, a na końcu do nich obojga”, stwierdził Benton. „Dustin nie był w stanie nią wstrząsnąć. Nie mógł zrobić niczego, co zbiłoby ją z tropu. Po prostu trwała na miejscu, z niepowstrzymaną siłą”. Kiedy powiedziała Dustinowi, że zamierza wrócić do teatru, odrzekł: „Nigdy nie wrócisz”.

Coś jeszcze zmieniło się pomiędzy pierwszym a drugim zakończeniem: tym razem Meryl była w ciąży. Jeszcze nie było tego widać, ale wybór Joanny – zwiastun wyboru Zofii – nagle stał się niemożliwie trudny. Powiedziała Bentonowi: „Teraz nie potrafiłabym zagrać tej roli”.

„To sezon Meryl Streep”, napisał Mel Gussow do swojego redaktora w „New York Time Magazine” jesienią 1978 roku:

> 14 grudnia do kin wchodzi *Łowca jeleni*, jej filmowy debiut. Według pierwszych opinii (sam jeszcze go nie widziałem) to wybitny film – zarówno sam obraz, jak i jej rola – który zawalczy o Oscary. Opowiada o Wietnamie, a Meryl gra tam u boku Roberta De Niro i nieżyjącego Johna Cazale’a (swojej dawnej miłości; niedawno wyszła za mąż za kogoś innego). Gra także tytułową rolę w *Alicji w Krainie Czarów* Liz Swados. Próby do przedstawienia trwają w Public Theater, a zamknięte pokazy rozpoczną się 27 grudnia. Tej jesieni zagrała również w *Sprawie Kramerów*, gdzie wystąpiła razem z Dustinem Hoffmanem, oraz w *Manhattanie* Woody’ego Allena.
>
> Przed swoim „sezonem” niewątpliwie była najciekawszą i najoryginalniejszą aktorką na amerykańskiej scenie. Mówię to, gdyż śledziłem jej karierę od początków w teatrze Yale, gdzie grała we wszystkim, od Strindberga po Christophera Duranga i Alberta Innaurato. Jest wyjątkowa, ponieważ zanim została wspaniałą odtwórczynią głównych ról, była wszechstronną aktorką charakterystyczną. W swoim najbardziej zapadającym w pamięć występie w Yale wcieliła się w rolę osiemdziesięcioletniej przykutej do wózka Constance Garnett w napisanej przez Duranga i Innaurata zwariowanej musicalowej parodii rozmaitych dzieł sztuki i literatury, zatytułowanej *Idioci Karamazow*. Czy jako pierwsi zrobimy z nią duży wywiad?[80]

13 listopada 1979 roku, rok po liście Mela Gussowa, Meryl urodziła ponadtrzykilogramowego chłopca, którego wspólnie z Donem nazwali Henry Wolfe Gummer. Miał przyjść na świat w Halloween, ale urodził się dwa tygodnie wcześniej przez cesarskie cięcie, ponieważ był ułożony pośladkowo. Ojciec, jak odnotowano w „Variety", „nie jest z branży"[81].

Ostatnie miesiące przed porodem Meryl spędziła jak studentka zakuwająca do egzaminu, czytając *Pierwszy rok życia* i *Nasze ciała i my.* [82] Mimo wszystko czuła się nieprzygotowana do macierzyństwa. Kiedy jednak zobaczyła, jak Don trzyma noworodka, poczuła, że to „najbardziej naturalna rzecz na świecie"[83]. Przywieźli niemowlę do domu, gdzie Don urządził dla niego pokoik dziecięcy. Żeby nie mylił się z innymi chłopcami o imieniu Henry w jej rodzinie, Meryl nadała mu przezwisko „Gippy".

Każdy dziennikarz marzący o dużym wywiadzie – pojawiło się ich wielu – musiał być gotowy na przerwanie rozmowy na czas karmienia piersią. „Praca jest dla mnie ważna – powiedziała Meryl jednemu z dziennikarzy – i uważam, że jeśli chcesz odnieść sukces, musisz zbudować zawodowy fundament przed trzydziestką. Ale chcieliśmy mieć dziecko, ponieważ sądziliśmy, że zbyt mało osób w kręgu naszych znajomych decyduje się na posiadanie potomstwa. Moi znajomi z college'u, którzy mają bardzo udane kariery, odkładają tę decyzję na później ze względu na swoją pracę"[84].

Tamtego lata, podczas drugiego trymestru ciąży, skończyła trzydzieści lat. Póki co wciąż mogli się cieszyć swobodą, razem z Donem popłynęli statkiem wycieczkowym do Francji i przez dwa i pół miesiąca podróżowali wynajętym samochodem po Europie, zatrzymując się w malutkich miasteczkach pomiędzy Paryżem a Florencją. Wrócili na sierpniową premierę *Senatora*. Za namową Lew Wassermana, kierownika studia Universal, Alan Alda zmienił tytuł filmu na *Uwiedzenie Joe Tynana*, na wypadek gdyby ktoś podejrzewał, że postać niewiernego „senatora" jest wzorowana na przyjacielu Wassermana Tedzie Kennedym.[85] Film odniósł umiarkowany sukces i zebrał ciepłe

recenzje. Mimo to „sezon Streep”, który zaczął się od jej nominacji do Oscara za rolę w *Łowcy jeleni* i nabrał tempa wraz z kwietniową premierą *Manhattanu*, był w pełnym rozkwicie.

Robert Benton spędził kolejne miesiące na dopracowywaniu *Sprawy Kramerów* razem ze swoim montażystą Jerrym Greenbergiem. Film już nie wyglądał jak całkowita katastrofa. (Szkoda, że jego żona zdążyła odwołać wyjazd na narty). Podczas próbnych pokazów Benton stał z tyłu sali i obserwował widownię, zwracając uwagę na to, kiedy ludzie się wiercą, a kiedy pokasłują. Ciekawiło go, jak film o rozwodzie spodoba się w środkowej Ameryce, więc pokazał go w Kansas City w stanie Missouri. Był zniechęcony, gdy zobaczył, że jakiś mężczyzna wstaje podczas kluczowej sceny. Jak można w takiej chwili pójść do toalety? Wyszedł z sali w ślad za widzem. Okazało się, że mężczyzna nie poszedł do toalety, tylko do automatu telefonicznego, żeby zadzwonić do opiekunki i spytać, jak się miewa jego dziecko.

„Jesteśmy w domu”, pomyślał Benton.

Premiera odbyła się 19 grudnia 1979 roku. Zgodnie z nadziejami producentów *Sprawę Kramerów* odebrano nie jak zwykły film, lecz jak kulturowy punkt odniesienia, migawkę z życia współczesnej rozbitej amerykańskiej rodziny. „Chociaż film nie daje odpowiedzi na pytania, które stawia, ożywia debatę, przedstawiając sporne kwestie w nowy, niepokojący sposób, a może raczej w sposób znany od wieków: przez boleśnie niejednoznaczne ludzkie prawdy”[86], napisał Frank Rich w „Time”. Vincent Canby w „Timesie” uważał, że „*Sprawa Kramerów* toczy się na Manhattanie, lecz przemawia do całego pokolenia Amerykanów z klasy średniej, którzy osiągnęli dojrzałość pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych, powierzchownie wyrafinowanych, ale czekających na spełnienie obietnic złożonych w bardziej demagogicznej erze Eisenhowera”[87].

Avery Corman nie był zaangażowany w prace nad filmową adaptacją swojej powieści. Pokazano mu wczesną wersję, którą uznał za „niezwykle poruszającą”. (Jeden z jego kolegów wspominał, że Avery

był „wkurzony”, że wycięto tak wiele drugoplanowych postaci). Wkrótce po premierze Avery zabrał żonę i synów na publiczny seans w Loews Tower East przy Siedemdziesiątej Drugiej Ulicy. Później wspominał: „Kiedy film się skończył i zapaliły się światła, rozejrzałem się i zobaczyłem nastolatków siedzących w milczeniu w różnych miejscach sali. Nie wyszli. Po prostu siedzieli. Wtedy powiedziałem do żony: «Mój Boże. Oto sekretna widownia tego filmu: dzieci rozwodników»”.

Rzeczywiście, publiczność powitała film z otwartymi portfelami. W ciągu pierwszego weekendu *Sprawa Kramerów* została pokazana w 524 kinach i zarobiła ponad 5,5 miliona dolarów. W świetle nowych standardów wyznaczonych przez *Gwiezdne wojny* kameralny dramat o nieudanym małżeństwie nie był już hollywoodzką receptą na wielki zysk. Ale w Stanach Zjednoczonych *Sprawa Kramerów* zarobiła ponad 106 milionów dolarów, co uczyniło ją najbardziej kasowym amerykańskim filmem 1979 roku[88] – pokonała nawet potomstwo *Gwiezdnych wojen*, takie jak *Star Trek* czy *Obcy – ósmy pasażer Nostromo*, gdzie zagrała była koleżanka Meryl z roku, Sigourney Weaver.

To był film, przy którym ludzie płakali i o który się kłócili, dobrze zrobiony wyciskacz łez o ojcu i synu. Każdy, kto był kochającym rodzicem lub takiego miał, mógł odnaleźć się w tej historii. Jednak pod powierzchnią kryła się mniej oczywista opowieść – podskórna narracja Joanny Kramer. Czy celebrując więź Teda z Billym, film nie zdradził ideałów feministycznych? Niektórzy tak uważali. Na łamach „Washington Post” Gary Arnold pisał: „Trudno uciec przed wnioskiem, że droga pani Kramer jest nieświadomą ofiarą tak ostatnio modnych żałosnych kulturowych frazesów”[89].

Wychodząc z kina w towarzystwie swojej piętnastoletniej córki, dziennikarka Barbara Grizzuti Harrison czuła się odrobinę zmanipulowana. Dlaczego podziwiamy szlachetne wyrzeczenia Teda Kramera, gdy tego samego na każdym kroku wymaga się od kobiet?

W jaki sposób Joanna od razu po powrocie do życia zawodowego zarabia 31 tysięcy dolarów rocznie? Dlaczego Ted nie może zatrudnić opiekunki do dziecka? Jak rozumieć niejasne poszukiwanie samorealizacji przez Joannę? „Nie mogę przestać myśleć o Joannie", napisała Harrison w czasopiśmie „Ms.", które niosło sztandar głównonurtowego feminizmu. „Czy stoi na zewnątrz i dobija się do bram szczęścia, czy raczej jest zadowolona ze swojej pracy, kochanka i okazjonalnych odwiedzin u Billy'ego? Kim jest Joanna i czy spędziła tamte 18 miesięcy w Kalifornii na próżno?"[90].

Coraz więcej dziennikarzy, nie mówiąc o licznej widowni filmu, zadawało sobie podobne pytanie: kim jest Meryl Streep?

Oto kilka faktów, które mogły was zainteresować, jeśli byliście dziennikarzami „Time", „People", „Vogue" czy nawet „Ms.": Meryl Streep kupowała ogrodniczki przy MacDougal Street.[91] Jednym z jej ulubionych ubrań była hawajska kurtka, którą miała od czasów college'u.[92] Lubiła kolczyki z perłami, jadła jabłka pokrojone na plasterki i sama wynosiła śmieci.[93] Po połączeniu z jej automatyczną sekretarką słyszało się nagraną wiadomość: „Cześć... eee... jeśli chcesz zostawić wiadomość, zaczekaj na sygnał, ponieważ... eee... czy ja wiem... w przeciwnym razie część się nie nagra. Dziękuję"[94].

Uwielbiała odwiedzać galerie sztuki. Uwielbiała jeździć metrem. Uważała, że wszyscy politycy powinni jeździć metrem i obowiązkowo doświadczać „prawdziwego życia"[95]. Głośno mówiła o męskiej antykoncepcji, ponieważ wiele jej koleżanek miało problemy z płodnością po stosowaniu wkładki wewnątrzmacicznej lub pigułki.[96] Po raz pierwszy rozglądała się za prawnikiem i księgowym. A także za opiekunką do dziecka na niepełny etat. Wolała grać w teatrze niż w filmach i miała nadzieję, że pewnego dnia zagra Hamleta. Marzyła o założeniu gwiazdorskiej trupy szekspirowskiej, która występowałaby w całym kraju, a w której skład weszliby tacy aktorzy jak Al Pacino, Robert De Niro czy Mary Beth Hurt. Joe Papp byłby producentem, a oni

odwiedzaliby zapadłe dziury.[97] Jeśli nie teraz, to może kiedy wszyscy będą mieli po pięćdziesiąt pięć lat.

Nie zawsze dostawała to, czego chciała. Starała się o rolę w *Evicie* na Broadwayu, ponieważ „charyzmatyczni przywódcy są bardzo interesujący”[98], ale była w ciąży i rolę dostała Patti LuPone. Zaproponowano jej udział w remake’u filmu *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, ale rola wymagała rozebrania się przed kamerą. Gdy Meryl spytała, czy Jack Nicholson pokaże tyle samo ciała, rolę otrzymała Jessica Lange.[99] Uważała, że ludzie, którzy uznają francuskie aktorki za „tajemnicze” i „seksowne”, ponieważ te mówią dziecinnym szeptem, „pieprzą głupoty”[100]. Uwielbiała Bette Davis, Rosalind Russell, Linę Wertmüller i *Amarcord*. Podziwiała Zero Mostela, ponieważ „poświęcił życie komedii”[101]. Nienawidziła przyjęć – najnudniejszą rzeczą pod słońcem był wieczór w Studio 54. Nie podobały jej się nowe „uwodzicielskie” trendy w modzie.[102] Wolała zielone kowbojki, które mąż kupił jej pod choinkę.

Stanowiła, jak sugerowali liczni dziennikarze, „antytezę młodej naiwnej dziewczyny”, co stawało się coraz popularniejsze w Hollywood. Była jak Faye Dunaway, tylko mniej kokieteryjna. Jak Jane Fonda, tylko mniej zadowolona z siebie. Jak Jill Clayburgh, tylko mniej przymilna. Jak Diane Keaton, tylko mniej neurotyczna. Przypominała Katharine Hepburn albo Carole Lombard. Jej nazwisko brzmiało jak „ptasi okrzyk”[103]. Wyglądała jak „cienka świeca”[104] albo „anioł flamandzkiego mistrza”[105]. Była wykapaną modelką do *Portretu damy w żółci* Alessa Baldovinettiego.[106] Miała „wyborne” kości policzkowe. „Patrycjuszowski” nos. Brakowało słowa, by opisać jej bladoniebieskie oczy – może „meruleum”? Była „czymś więcej niż cudowną twarzą”[107]. Mogła sprawić, że zaczniesz „identyfikować się z Medeą”[108]. Sama przyznała, że jej życie przypomina „historię Kopciuszka”[109]. Stosowała filozofię „płynięcia z prądem”[110]. Nie znosiła upałów, podczas których czuła się jak ser pozostawiony na słońcu. Nigdy nie była na południe od Alexandrii w stanie Wirginia.[111]

Prawdę mówiąc, nie miała pojęcia, dlaczego kogokolwiek miałoby obchodzić, gdzie kupuje ogrodniczki, albo dlaczego jej twarz pojawia się na okładkach „Parade”, „Playgirl” i „Ladies’ Home Journal”. „Nadmierne zamieszanie”[112] wokół jej osoby ją zadziwiało, a czasami wręcz irytowało. „Przez pewien czas na okładkach amerykańskich czasopism pojawiałam się albo ja, albo ajatollah”, narzekała dwa lata później w artykule głównym na łamach amerykańskiego czasopisma („Time”). Być może wciąż pamiętała ostrzeżenia Brusteina dotyczące hollywoodzkich „osobowości”, w każdym razie postrzegała sławę jako niepożądany skutek uboczny swojego rzemiosła. Poza tym coraz trudniej było jej i Donowi odwiedzać galerie sztuki.

Kiedy zgłaszali się do niej ludzie z czasopism, potrafiła być urocza i skromna, lecz czasami traciła cierpliwość. Fotografowi z „Vogue’a” chętnie zaprezentowała szpagat rodem z występu cheerleaderki, jednak dziennikarz, który pojawił się na jej poddaszu, poczuł się jak intruz, gdy Meryl tuliła dwumiesięcznego Gippy’ego, narzekając do dyktafonu: „Przekonanie, że jesteśmy coś winni publice, jest dosyć osobliwe. Nikt nie ma takiej odpowiedzialności poza wybranymi urzędnikami, a mnie nikt nie wybierał ani do niczego nie kandydowałam... To dziwne, że ludzie oczekują ode mnie dzielenia się nielicznymi chwilami prywatności”[113].

Meryl i Dustin starali się tonować konflikt, jaki pojawił się między nimi na planie filmowym, przynajmniej w rozmowach z dziennikarzami. Ale i tak w ich wypowiedziach dawało się wyczuć bierną agresję. „Dustin jest drobiazgowy jak technik i bardzo wymagający, ale nie ma gwiazdorskiego temperamentu, jakiego się po nim spodziewałam”, powiedziała Meryl w rozmowie z „Timesem”. „Nie chodzi o próżność. Jest perfekcjonistą jeśli chodzi o własne rzemiosło oraz strukturę filmu i poddaje temu swoje ego”[114]. Dustin wygłaszał równie wymuszone komplementy. „Nie znosiłem jej”, powiedział po premierze filmu. „Ale ją szanowałem. Ona nigdy nie walczy o siebie, tylko o scenę. Nie

opuszcza gardy i nie pozwala, aby ktokolwiek wchodził jej w drogę, kiedy uważa, że ma rację”[115].

Zauroczenie dziennikarzy osiągnęło punkt kulminacyjny w pierwszym tygodniu 1980 roku, gdy Meryl pojawiła się na okładce „Newsweeka”. Nosiła charakterystyczne dla siebie (wtedy) kolczyki z perłami i uśmiechała się jak Mona Lisa. Duży biały podpis głosił: „Gwiazda nadchodzącej dekady”. W artykule przewidywano, że Meryl Streep może stać się „pierwszą Amerykanką od czasów Jane Fondy, która pod względem siły wyrazu, wszechstronności i wpływu na branżę dorówna takim męskim gwiazdom jak Dustin Hoffman, Jack Nicholson, Robert De Niro czy Al Pacino”[116]. Jeszcze nie zagrała głównej roli w żadnym filmie, a już wzbudziła takie zachwyty. Kiedy w 1981 roku pojawiła się na okładce „Time’a”, „niczego nie poczuła”[117].

Miała wrażenie, że już nie wrócą piękne czasy, gdy mogła skupiać się wyłącznie na rozkoszy płynącej z aktorstwa. Gdy zaczynała, osiemdziesiąt procent czasu spędzała na robieniu zdjęć portretowych, udziale w castingach i dopieszczaniu CV, a dwadzieścia procent na pracy. Teraz znów osiemdziesiąt procent czasu poświęcała na dodatkowe zajęcia, takie jak rozmowy z „Newsweekiem” czy „Vogue”. Jakaś jej cząstka żałowała, że nie pozostała „umiarkowanie znaną aktorką”[118], o której nikt nie chce niczego wiedzieć. Znów stanęła na platformie, niczym królowa balu absolwentów, oszołomiona tym, jak rzadkie jest powietrze na tej wysokości. Z jakiegoś powodu zawsze czuła się wtedy rozczarowana, jakby ktoś inny ją tam umieścił.

Gwiazda nadchodzącej dekady spędziła jej pierwsze chwile na przyjęciu sylwestrowym, które urządził Woody Allen.[119] Reżyser, wciąż zajęty pracą nad *Wspomnieniami z gwiezdnego pyłu*, przejął władanie nad szkołą baletową przy Siedemdziesiątej Piątej i w jej salach prób oraz na krętych marmurowych schodach zaroiło się od sław. Na pierwszym piętrze Bianca Jagger opierała się o bar, rozmawiając z Andym Warholem. Piętro wyżej Kurt Vonnegut tańczył na czerwonym

dyskotekowym parkiecie ze swoją żoną Jill Krementz, podczas gdy George Plimpton i Jane Alexander przyglądali się temu z boku. Gloria Vanderbilt przyszła za wcześnie; Mick Jagger się spóźnił. Pojawiły się gwiazdy kina (Lauren Bacall, Bette Midler, Jill Clayburgh) i wielcy literaci (Norman Mailer, Lillian Hellman, Arthur Miller). Ruth Gordon z *Harolda i Maude* mówiła: „Nie mogę uwierzyć, że ktokolwiek zna tak wiele osób”.

Wcześniej tego samego dnia kilkoro nastolatków wślizgnęło się na imprezę, podając się za pracowników firmy cateringowej, i teraz krążyli wśród śmietanki, podjadając przekąski. Większość rozmów dotyczyła tego, że gospodarz, znany ze swojej nieśmiałości, wykazał się niezwykłą odwagą bądź masochizmem, wyprawiając tak wystawne przyjęcie. Kiedy Woody o tym usłyszał, odrzekł ze śmiertelnie poważną miną: „Wszędzie wokół jest mnóstwo bohaterstwa”. W jadalni na górze Tom Brokaw przepychał się przez tłum, żeby porozmawiać z Meryl Streep, która pojawiła się pomimo wyraźnej niechęci do gospodarza. Na przyjęciu, gdzie każdy był kimś, zrobiła równie duże wrażenie, co pozostali goście. Może i była sławna, ale już planowała odwrót.

Razem z Donem znaleźli dziewięćdziesięciodwuakrową posiadłość w hrabstwie Dutchess, którą kupili za około 140 tysięcy dolarów. Był to umeblowany trzykondygnacyjny dom otoczony pięcioma tysiącami choinek. Obok znajdował się wolnostojący garaż, który Don mógł przekształcić w pracownię. Rozmawiali o zainstalowaniu wiatraka i paneli słonecznych, aby całkowicie uniezależnić się od usług komunalnych. Przede wszystkim zależało im na miejscu, do którego mogliby uciec przed brudem i hałasem Manhattanu, nie wspominając o łowcach autografów. Przed urodzeniem Henry’ego Meryl wałęsała się po SoHo, przyglądając się barwnym osobnikom kryjącym się za każdem oknem. Teraz po raz pierwszy nie czuła się z tym komfortowo. Nie miała dokąd pójść z dzieckiem i krępowała się kupować tampony w aptece. Oczywiście zamierzali zatrzymać mieszkanie, jednak w swojej zadrzewionej oazie mieli się poczuć jak osadnicy na rozległym

pograniczu.[120] W powodzi sławy w Meryl obudził się instynkt samozachowawczy. Musiała zaciągnąć zasłonę, żeby chociaż jakaś jej cząstka pozostała skromna, cicha i prywatna.

Kiedy zegary wybiły północ w szkole baletowej, Meryl Streep i praktycznie wszyscy sławni ludzie w Nowym Jorku pożegnali lata siedemdziesiąte. Ludzie już rozmawiali o „nowym konserwatyzmie", który miał przeniknąć nie tylko świat polityki, lecz także filmu. Niektórzy dostrzegali go w szlachetnej twarzy Meryl i jej kolczykach z perłami – „Vogue" nazywał ją „damą"[121] – ale to była jedynie projekcja. Tak czy inaczej, nowy konserwatyzm był wyraźnie widoczny na sylwestrowym przyjęciu Woddy'ego Allena: w końcu był to człowiek, który w *Annie Hall* czule opisywał swoje miasto jako centrum „lewicowych, komunistycznych, żydowskich, homoseksualnych pornografów"[122].

W lutym *Sprawa Kramerów* otrzymała dziewięć nominacji do Oscarów; miała walczyć między innymi o nagrodę dla najlepszego filmu (producent Stanley Jaffe), najlepszego aktora (Hoffman), najlepszego reżysera (Benton) i najlepszej adaptacji (ponownie Benton). Ośmioletni Justin Henry, nominowany do Oscara dla najlepszego aktora drugoplanowego, został najmłodszym kandydatem do tej nagrody w historii. Natomiast Meryl u boku Barbary Barrie (*Uciekać*) i Candice Bergen (*Zacznijmy od nowa*) miała walczyć o Oscara dla najlepszej aktorki drugoplanowej przeciwko dwóm swoim koleżankom z planu: Jane Alexander ze *Sprawy Kramerów* i Mariel Hemingway z *Manhattanu*.

Nikt nie miał wątpliwości, że Meryl może udźwignąć główną rolę w filmie, a Sam Cohn zabrał się za poszukiwanie odpowiedniego projektu – albo projektów. Po *Manhattanie* i *Sprawie Kramerów* Meryl chciała zagrać kogokolwiek poza kolejną współczesną mieszkanką Nowego Jorku.

– Umieść mnie choćby na księżycu[123] – powiedziała Cohnowi, a on postawił ją na samym końcu kamiennego molo nad kanałem La Manche.

W połowie lutego podpisała umowę na udział w *Kochanicy Francuza*, dramacie kostiumowym opartym na powieści Johna Fowlesa ze scenariuszem Harolda Pintera. Zdjęcia zaczynały się w maju w Dorset. Meryl miała zagrać dwie postaci: tajemniczą wiktoriańską syrenę oraz współczesną aktorkę, która wciela się w nią w wysokobudżetowym filmie.

Jednocześnie starała się o rolę w ekranizacji powieści Williama Styrona *Wybór Zofii* o Polce ocalałej z Holokaustu, mieszkającej na Brooklynie. Zdobycie tej roli wymagało walki: reżyser Alan J. Pakula rozważał zatrudnienie czeskiej aktorki, a Meryl błagała go, aby zmienił zdanie. Tymczasem w marcu jej nazwisko wymieniano w kontekście filmu o pracownicy elektrowni atomowej w Oklahomie, Karen Silkwood. Lata osiemdziesiąte dopiero się rozpoczęły, a ona już miała zaplanowane kolejne trzy lata pracy i dała się trwale zaszufladkować jako aktorka tragiczna z akcentem. Musiało minąć wiele czasu, zanim ktokolwiek pomyślał, że Meryl Streep może być zabawna.

Tymczasem *Sprawa Kramerów* zgarniała kolejne nagrody. Na uroczystości wręczenia Złotych Globów Meryl pojawiła się w białej jedwabnej sukni ślubnej, a w trakcie ceremonii zaczęło jej cieknąć mleko. Odebrała nagrodę, zasłaniając pierś ręką.[124] Film trafił do dystrybucji kinowej na całym świecie, od Szwecji po Japonię. Siedemnastego marca został pokazany podczas specjalnego seansu w Londynie w kinie Odeon Leicester Square, a na widowni zasiedli królowa Elżbieta II i książę Filip. Meryl przyleciała razem z Dustinem Hoffmanem, Robertem Bentonem, Stanleyem Jaffe’em i Justinem Henrym. Miała na sobie długą białą sukienkę i dopasowaną marynarkę z postawionym kołnierzem. Na oczach Liv Ullmann i Petera Sellersa podała rękę Jej Wysokości, dotykając białą rękawiczką jej białej rękawiczki. Królowa nachyliła się, żeby porozmawiać z Justinem. Czy to jego pierwsza rola?

– Tak – odpowiedział.

Królowa spytała, czy będzie płakała podczas oglądania filmu.

– Tak – odrzekł Justin. – Moja mama płakała cztery razy.[125]

14 kwietnia 1980 roku. Gwiazdy nowego dziesięciolecia w wielkim stylu zajechały przed Dorothy Chandler Pavilion: Goldie Hawn, Richard Gere, Liza Minnelli, George Hamilton. Pośród tych bogów kina znalazła się Meryl Streep, jedyna kobieta, która nie miała na sobie cekinów. Założyła tę samą białą sukienkę co na spotkanie z królową, tylko bez rękawiczek.



Spotkanie z królową po specjalnym pokazie *Sprawy Kramerów*.

W środku zajęła miejsce pomiędzy swoim mężem a Sally Field, nominowaną do nagrody dla najlepszej aktorki za rolę w *Normie Rae*. Henry Mancini, z potężną muchą pod szyją, rozpoczął uroczystość, dyrygując orkiestrą wykonującą motyw ze *Star Treka*. Meryl biła brawo, gdy przewodnicząca Akademii, Fay Kanin, opowiadała o „cudownym dziedzictwie” tej instytucji. Nerwowo wysłuchała monologu Johnny’ego

Carsona, który żartował z *Wielkiej wyprawy Muppetów*, karaibskich warkoczyków Bo Derek w *Dziesiątce*, zakładników w Iranie, biustu Dolly Parton (*Sprawa Buforów*) oraz faktu, że trzy z najważniejszych filmów tego roku dotyczą rozwodu. „To nam coś mówi o naszych czasach, gdy jedyny trwały związek to ten w *Klatce szaleńców*. Kto mówi, że już nie piszemy dobrych kobiecych ról?”[126].

Dwaj panowie z Price Waterhouse, którzy mieli strzec kopert, wyszli na scenę i pięknie się ukłonili. Następnie pojawili się Jack Lemmon i Cloris Leachman, aby wręczyć pierwszą nagrodę wieczoru: dla najlepszej aktorki drugoplanowej.

Kiedy Meryl usłyszała swoje nazwisko, wyczytane jako ostatnie wśród nominowanych, zatarła dłonie i mruknęła coś pod nosem.

– A Oscara otrzymuje... – rzekła Leachman, zanim wręczyła kopertę Lemmonowi.

– Dziękuję, moja droga.

– Ależ proszę bardzo, mój drogi.

– Meryl Streep za rolę w *Sprawie Kramerów*.

W sali rozbrzmiał mandolinowy koncert w C-dur Vivaldiego, który stanowił główny motyw z filmu. Idąc pośpiesznie w stronę sceny, Meryl nachyliła się i pocałowała Dustina w policzek. Potem popłynęła w górę schodków do mikrofonu i ujęła w dłonie swojego pierwszego Oscara.

– A niech mnie – zaczęła, zerkając na statuetkę. Mówiła spokojnym tonem. – Chciałabym podziękować Dustinowi Hoffmanowi i Robertowi Bentonowi, którym zawdzięczam... to. Stanleyowi Jaffe’owi, który dał mi szansę zagrania Joanny. A także Jane Alexander i Justinowi – posłała buziaka – za miłość i wsparcie podczas tego zachwycającego doświadczenia.

W oczach widowni oraz milionów ludzi przed telewizorami wyglądała na w pełni ukształtowaną gwiazdę, Wenus pewnie stojącą na połówce muszli. Tylko ona wiedziała, jak bardzo nieprawdopodobne jest to, że uznano ją za „gwiazdę filmową”. To była kolejna metamorfoza, podobna

do tej, która ustaliła kurs jej kariery przed dziesięcioma laty, gdy stanęła na scenie, otoczona sztuczną wonią lilii jako panna Julia. Fakt, że udało jej się wspiąć na szczyt show-biznesu w ciągu zaledwie dziesięciu lat, stanowił potwierdzenie tego, co wiedzieli Clint Atkinson, Joe, John, a może nawet ona sama: że Meryl Streep od zawsze była do tego zdolna.

Po jeszcze jednym podziękowaniu podniosła Oscara i ruszyła w lewo, zanim Jack Lemmon uprzejmie skierował ją w prawo.



Z Oscarem w dłoni.

Vivaldi ponownie zabrzmiał dla najlepszej adaptacji, najlepszego reżysera i najlepszego aktora. Dustin Hoffman, który przyjmował statuetkę z rąk Jane Fondy, podkreślił swoją dobrze znaną pogardę dla uroczystości wręczania nagród („Jestem krytycznie nastawiony do Akademii, i nie bez powodu"). Justin przegrał z Melvynem Douglasem (*Wystarczy być*), starszym od niego o siedemdziesiąt jeden lat, i tak to przeżył, że Christopher Reeve, czyli Superman, musiał przyjść go pocieszyć. Na zakończenie wieczoru Charlton Heston ogłosił zwycięzcę w kategorii najlepszego filmu: wygrała *Sprawa Kramerów*.

Tuż po uroczystości zwycięzców z ekipy *Sprawy Kramerów* zaprowadzono do pomieszczenia, w którym czekała około setka dziennikarzy.

– No i wygrała opera mydlana[127] – zagrzmiał Dustin, wchodząc do pokoju, spodziewał się bowiem pogardliwego podejścia prasy. Nikt nie miał wątpliwości, że to nie będzie typowa serdeczna konferencja, a dziennikarze zamierzali się dostosować do ciętego języka Dustina. Felietonistka Rona Barrett zauważyła, że wiele kobiet, zwłaszcza feministek, „czuje, że ten film jest jak wymierzony im policzek". – Nikt tak nie powiedział – odparował Dustin. – Nie mogę wpływać na odczucia ludzi, ale nie sądzę, żeby wszyscy odnieśli takie wrażenie.

Kiedy się spierali, Meryl weszła na podest.

– Macie przed sobą feministkę – oznajmiła. – I nie sądzę, żeby to była prawda. – Objąwszy scenę w posiadanie, kontynuowała. – Uważam, że podstawą feminizmu jest wyzwolenie zarówno kobiet, jak i mężczyzn z przypisanych im ról.

Mogłaby powiedzieć to samo o aktorstwie, a przynajmniej o swojej wizji tego zawodu, o której zrealizowanie tak ciężko walczyła. Już nie była studentką pierwszego roku uważającą, że feminizm ma coś wspólnego z dbaniem o paznokcie i włosy. Tak naprawdę nie dało się go oddzielić od jej zawodu, ponieważ oba wymagały zdecydowanych aktów wyobraźni. Podobnie jak aktorka w pełni wykorzystująca swoją wszechstronność, Joanna Kramer musiała wyobrazić sobie siebie w innej

roli niż żona i matka, aby stać się „pełnowartościową osobą”, pomimo wad. Być może nie dostrzegał tego Avery Corman, ale było to oczywiste dla Meryl, a dzisiejszy triumf pokazywał, że miała rację.

Już nie musiała przemycać swoich postaci tylnymi drzwiami, walcząc o zapomniane kobiety w scenariuszu. W nadchodzącym dziesięcioleciu miała naginać filmy do własnych potrzeb i w pełni korzystać ze swoich umiejętności, aby ukazywać każdy szczegół tożsamości swoich bohaterek. Z pomocą Sama Cohna, który pozostał jej agentem do 1991 roku, grywała złożone kobiece role, jakie wydawały się niemożliwe w Hollywood: duńskiej poszukiwaczki przygód, waszyngtońskiej magnatki, pijaczki w czasach Wielkiego Kryzysu, Australijki podejrzanej o zabójstwo. Po 1981 roku niemal zrezygnowała z teatru, tylko czasami występując w Delacorte. Jednym z powodów były dzieci: po Henrym pojawiła się jeszcze trójka: Mamie, Grace i Louisa, które wychowała niemal bez przerwy w zawodowym życiorysie. Jej małżeństwo z Donem Gummerem – początkowo wydające się pochopnym – jest jednym z najtrwalszych związków w Hollywood.

W późniejszych latach Meryl bardziej stanowczo zabierała głos w kwestiach politycznych, naciskając na Kongres w sprawie przywrócenia prac nad poprawką do konstytucji dotyczącą równych praw dla kobiet, a także nazwała Walta Disneya „bigotem” podczas gali National Board of Review w 2014 roku. Z żalem odnotowywała, że mężczyźni w jej wieku – wliczając Billa Clintona – ze wszystkich granych przez nią postaci najbardziej lubią Lindę, uległą kasjerkę z *Łowcy jeleni*. Nic dziwnego, że przyjmowała tę rolę z takimi obawami; wiedziała, jak łatwo świat może zmienić kobietę w naiwną dziewczynkę. W 2010 roku powiedziała, że o zmieniających się czasach świadczy fakt, iż mężczyźni wreszcie zaczęli wspominać o jej innej ulubionej postaci: Mirandzie Priestly, wpływowej redaktorce ze świata mody w *Diabeł ubiera się u Prady*. „Z Mirandą się identyfikują” – wnioskowała. „Z Lindą chcieli się umówić”[128].

W tej chwili stała w pomieszczeniu pełnym dziennikarzy z Oscarem w dłoni i składała prostą deklarację:

– Macie przed sobą feministkę.

– Jakie to uczucie? – ktoś spytał.

– Niezrównane. Z trudem słyszę wasze pytania ponad biciem swojego serca. – Jeśli sprawiała wrażenie opanowanej, była to tylko gra. Wcześniej, kiedy zeszła ze sceny po odebraniu nagrody, wstąpiła do damskiej toalety, żeby złapać oddech. Kręciło jej się w głowie. Serce waliło jej jak młotem. Po chwili spędzonej w samotności wyszła na zewnątrz, gotowa stawić czoło gwarowi Hollywood.

– Hej – zawołała jakaś kobieta. – Ktoś zostawił Oscara![129]

W całym tym zamieszaniu zostawiła statuetkę na podłodze łazienki.

W pozostałych rolach

ALAN ALDA – aktor najlepiej znany z nadawanego przez wiele lat serialu telewizyjnego *M*A*S*H*. Scenarzysta i gwiazda *Uwiedzenia Joe Tynana*.

JANE ALEXANDER – aktorka sceniczna i filmowa czterokrotnie nominowana do Oscara za role w *Wielkiej nadziei białych*, *Wszystkich ludziach prezydenta*, *Sprawie Kramerów* i *Testamencie*.

CLINT ATKINSON – nauczyciel teatru w Vassar, który reżyserował *Pannę Julię* i inne sztuki, w których grała Meryl. Zmarł w 2002 roku.

LINDA ATKINSON – studentka aktorstwa z rocznika 1975 w Yale.

BLANCHE BAKER – aktorka, która grała u boku Meryl w *Uwiedzeniu Joe Tynana* i *Holokauście*, za który zdobyła nagrodę Emmy. Później zagrała tytułową rolę w *Lolicie* na Broadwayu.

ROBERT BENTON – nagrodzony Oscarem scenarzysta i reżyser *Sprawy Kramerów*. Znany także jako współscenarzysta *Bonnie i Clyde* oraz reżyser *Ostatniego seansu*, *Miejsc w sercu* i *Naiwniaka*.

MIKE BOOTH – chłopak Streep w szkole średniej, z którym korespondowała, gdy uczyła się w Vassar, a on służył w Wietnamie.

ARVIN BROWN – reżyser *27 Wagons Full of Cotton* oraz *A Memory of Two Mondays*. Przez wiele lat był dyrektorem artystycznym w teatrze Long Wharf w New Haven w stanie Connecticut.

ROBERT BRUSTEIN – w latach 1966–1979 rektor szkoły teatralnej Yale i założyciel teatru stałego Yale. Później założył American Repertory Theater w Cambridge w Massachusetts.

STEPHEN CASALE – brat Johna Cazale'a. W młodości zmienił nazwisko z „Cazale" na pierwotny włoski zapis.

PHILIP CASNOFF – aktor teatralny i telewizyjny, który spotykał się ze Streep, gdy uczyła się w Yale.

JOHN CAZALE – aktor teatralny i filmowy najlepiej znany z roli Freda Corleone w *Ojcu chrzestnym* i *Ojcu chrzestnym II*. Zagrał także w *Rozmowie*, *Pieskim popołudniu* i *Łowcy jeleni*. W 1976 roku występował u boku Streep w sztuce *Miarka za miarkę* i był z nią w związku aż do swojej śmierci w 1978 roku.

MICHAEL CIMINO – nagrodzony Oscarem reżyser *Łowcy jeleni*. Nakręcił także filmy *Piorun i Lekka Stopa*, *Rok smoka* oraz *Wrota niebios*, który uznaje się za jedną z największych finansowych klap w historii kina. Zmarł w 2016 roku.

SAM COHN – agent w ICM, który reprezentował Streep do 1991 roku. Jego klientami byli także Bob Fosse, Woody Allen, Mike Nichols, Nora Ephron, Robert Benton, Paul Newman i Whoopi Goldberg. Zmarł w 2009 roku.

AVERY CORMAN – autor powieści *Kramer kontra Kramer* (na podstawie której nakręcono *Sprawę Kramerów*), a także, m.in., *To, co najcenniejsze* i *Wielka promocja*.

MICHAEL DEELEY – były prezes EMI Films i producent *Łowcy jeleni*, *Łowcy androidów* oraz *Człowieka, który spadł na Ziemię*.

CHRISTOPHER DURANG – student dramatopisarstwa z rocznika 1974 w Yale, gdzie wspólnie z Albertem Innauratem napisał sztukę *Idioci Karamazow*. Inne jego dramaty to m.in. *Beyond Therapy, Sister Mary Ignatius Explains It All for You* oraz nagrodzona Tony sztuka *Vanya and Sonia and Masha and Spike*.

MICHAEL FEINGOLD – pierwszy kierownik literacki w teatrze stałym Yale, gdzie pracował nad adaptacją musicalu *Happy End*. W 1971 roku zaczął pisać dla „Village Voice", a w latach 1983–2013 był ich głównym krytykiem teatralnym.

RICHARD FISCHOFF – współproducent *Sprawy Kramerów*.

CONSTANCE GARNETT – brytyjska tłumaczka, która żyła w latach 1861–1946. Jako jedna z pierwszych przetłumaczyła na angielski klasyczne działa Tołstoja, Dostojewskiego i Czechowa.

ROBYN GOODMAN – producentka teatralna, była aktorka i znajoma Johna Cazale'a, którego poznała przez swojego zmarłego męża, Waltera McGinna. W 1979 była współzałożycielką grupy teatralnej Second Stage.

JOE „GRIFO" GRIFASI – student aktorstwa z rocznika 1975 w Yale. Występował u boku Streep w *Śnie nocy letniej*, *A Memory of Two Mondays*, *Secret Service* i *Happy End*, a także na dużym ekranie w *Łowcy jeleni*, *W nocnej ciszy* i *Chwastach*.

DON GUMMER – rzeźbiarz i mąż Meryl Streep.

HENRY WOLFE GUMMER – syn Meryl Streep i Dona Gummera, jako niemowlę przezywany „Gippy". Obecnie jest aktorem i muzykiem.

MEL GUSSOW – wieloletni krytyk teatralny i dziennikarz działu kultury w „New York Timesie". Zmarł w 2005 roku.

TOM HAAS – nauczyciel aktorstwa w szkole teatralnej Yale. Później został dyrektorem artystycznym w Indiana Repertory Theatre. Zmarł w 1991 roku.

J. ROY HELLAND – stylista fryzur i specjalista od makijażu współpracujący przez wiele lat z Meryl Streep. W 2012 roku zdobył Oscara za *Żelazną damę*.

LILLIAN HELLMAN – dramatopisarka, autorka m.in. *The Children's Hour, The Little Foxes* i *Toys in the Attic*. Jej pamiętnik *Pentimento* stanowił inspirację dla

Julii. Zmarła w 1984 roku.

JUSTIN HENRY – były aktor dziecięcy, który zagrał Billy'ego Kramera w *Sprawie Kramerów*.

ISRAEL HOROVITZ – dramatopisarz i reżyser. John Cazale grał w jego sztukach *The Indian Wants the Bronx* oraz *Line*.

MARY BETH HURT – aktorka, która grała u boku Streep w *Trelawny of the „Wells", Secret Service* i *Wiśniowym sadzie*. Znana także z filmów *Wnętrza* i *Świat według Garpa*.

ALBERT INNAURATO – student dramatopisarstwa z rocznika 1974 w Yale, gdzie razem z Christopherem Durangiem napisał *Idiotów Karamazow*. Jego późniejsze sztuki to m.in. *Gemini* i *Passione*.

STANLEY R. JAFFE – producent *Sprawy Kramerów*. Później pracował m.in. przy *Fatalnym zauroczeniu*, *Oskarżonych* i *Więzach przyjaźni*.

WALT JONES – student reżyserii z rocznika 1975 w Yale. Później napisał i wyreżyserował broadwayowską produkcję *The 1940's Radio Hour*.

RAÚL JULIÁ – aktor teatralny i filmowy, który grał u boku Streep w *Wiśniowym sadzie* i *Poskromieniu złośnicy*. Znany widzom jako Gomez z filmu *Rodzina Addamsów*. Zmarł w 1994 roku.

PAULINE KAEL – krytyczka filmowa, która pisywała na łamach „The New Yorkera" w latach 1968–1991. Zmarła w 2001 roku.

SHIRLEY KNIGHT – aktorka najlepiej znana z nominowanych do Oscara ról w filmach *Ciemność na szczycie schodów* i *Słodki ptak młodości*. Streep zastąpiła ją w musicalu *Happy End*.

BOB LEVIN – chłopak Streep podczas studiów, gdy uczyła się w Vassar, a on był cofniętym obrońcą w drużynie futbolowej Yale.

CHARLES „CHUCK" LEVIN – student aktorstwa z rocznika 1974 w Yale. Brat Boba Levina.

ROBERT „BOBBY" LEWIS – współzałożyciel Actors Studio i pierwotny członek Group Theatre. Pod koniec życia pracował jako kierownik wydziałów aktorskiego i reżyserskiego w szkole teatralnej Yale. Zmarł w 1997 roku.

ESTELLE LIEBLING – wpływowa instruktorka śpiewu, która uczyła nastoletnią Streep. Zmarła w 1970 roku.

JOHN LITHGOW – aktor, który grał u boku Streep w *Trelawny of the „Wells"*, *A Memory of Two Mondays* i *Secret Service*. Później nominowany do Oscara za role w filmach *Świat według Garpa* i *Czułe słówka*.

CHRISTOPHER LLOYD – grał u boku Streep w *Biesach* i *Śnie nocy letniej* w Yale oraz w *Happy Endzie* na Broadwayu. Najlepiej znany ze swoich ról w serialu *Taxi*

oraz filmach *Powrót do przyszłości* i *Rodzina Addamsów*.

WILLIAM IVEY LONG – student projektowania z rocznika 1975 w Yale. Jako projektant kostiumów zdobył nagrody Tony m.in. za musicale *Nine, The Producers* i *Hairspray*. W 2012 roku został wybrany na przewodniczącego American Theatre Wing.

WALTER MCGINN – aktor i kolega ze studiów Johna Cazale'a. Był mężem Robyn Goodman. Zginął tragicznie w 1977 roku.

KATE MCGREGOR-STEWART – studentka aktorstwa z rocznika 1974 w Yale.

ALLAN MILLER – instruktor aktorstwa w Yale, który reżyserował sztukę *Major Barbara* z udziałem Streep.

MICHAEL MORIARTY – aktor teatralny i filmowy, który grał u boku Streep w *Zwodzicielu z Sewilli, Henryku V* i *Holokauście*. Później znany z roli Benjamina Stone'a w serialu *Prawo i porządek*.

GAIL MERRIFIELD PAPP – wdowa po Josephie Pappie, która zajmowała się opracowywaniem sztuk w Public Theater.

JOSEPH PAPP – twórca Nowojorskiego Festiwalu Szekspirowskiego i festiwalu Szekspir w Parku oraz założyciel Public Theater, który po jego śmierci w 1991 roku został przemianowany na Joseph Papp Public Theater.

RALPH REDPATH – student aktorstwa z rocznika 1975 w Yale.

ALAN ROSENBERG – student aktorstwa w Yale (nie ukończył nauki). Później znany z ról w serialach *Civil Wars, Prawnicy z Miasta Aniołów* i *Cybill*. Przewodniczący Gildii Aktorów Ekranowych w latach 2005–2009.

JOHN SAVAGE – aktor filmowy, który grał Stevena w *Łowcy jeleni*. Znany także z filmów *Hair, Cebulowe pole* i *Salwador*.

JERRY SCHATZBERG – reżyser *Uwiedzenia Joe Tynana*. Inne jego filmy to m.in. *Narkomani, Strach na wróble* i *Honeysuckle Rose*.

ANDREI ŞERBAN – rumuński reżyser teatralny, który reżyserował *Wiśniowy sad* i *Agamemnona* w Centrum Lincolna.

BARRY SPIKINGS – producent filmowy, dawniej zatrudniony w studiach British Lion i EMI Films; pracował przy filmach *Łowca jeleni* i *Konwój*.

EVERT SPRINCHORN – były kierownik wydziału teatru w Vassar College, obecnie emerytowany profesor teatru.

MARVIN STARKMAN – filmowiec i przyjaciel Johna Cazale'a, który zagrał w reżyserowanym przez Starkmana krótkometrażowym filmie *The American Way*.

HARRY STREEP JR – ojciec Meryl Streep. Zmarł w 2003 roku.

HARRY STREEP III – młodszy brat Meryl Streep, nazywany „Trzecim".

MARY WOLF WILKINSON STREEP – matka Meryl Streep. Zmarła w 2001 roku.

ELIZABETH SWADOS – kompozytorka eksperymentalna, w której musicalu *Alice in Concert* Streep wcieliła się w kilka różnych postaci. Najlepiej znana z musicalu *Runaways*, który był grany na Broadwayu w 1978 roku.

BRUCE THOMSON – chłopak Streep w ostatniej klasie szkoły średniej.

ROSEMARIE TICHLER – kierowniczka obsady w Public Theater w latach 1975–1991, a potem producentka artystyczna do 2001 roku.

RIP TORN – grał u boku Streep w *Ojcu* i *Uwiedzeniu Joe Tynana*. Najlepiej znany ze swoich ról w filmach *Payday* i *Moje Cross Creek* oraz sitcomie *The Larry Sanders Show*.

DERIC WASHBURN – scenarzysta *Łowcy jeleni*.

WENDY WASSERSTEIN – studentka dramatopisarstwa z rocznika 1976 w Yale. Napisała m.in. dramaty *Niezwykłe kobiety... i inni*, *The Sisters Rosensweig* oraz *The Heidi Chronicles*, za który otrzymała Nagrodę Pulitzera i nagrodę Tony. Zmarła w 2006 roku.

SAM WATERSTON – grał u boku Streep i Cazale'a w sztuce *Miarka za miarkę*. Później znany ze swoich ról w filmie *Pola śmierci* oraz serialach *Prawo i porządek* i *Newsroom*.

SIGOURNEY WEAVER – studentka aktorstwa z rocznika 1974 w Yale, najlepiej znana ze swoich ról w filmach *Obcy – ósmy pasażer Nostromo*, *Pracująca dziewczyna*, *Goryle we mgle* i *Avatar*. W 2013 roku zagrała w docenionej nagrodą Tony sztuce Christophera Duranga *Vanya and Sonia and Masha and Spike*.

IRENE WORTH – grała u boku Streep w *Wiśniowym sadzie*. Zdobyła trzy nagrody Tony za role w sztukach *Tiny Alice*, *Słodki ptak młodości* i *Lost in Yonkers*. Zmarła w 2002 roku.

FRED ZINNEMANN – reżyser *Julii*; najlepiej znany z filmów *W samo południe*, *Stąd do wieczności* i *Dzień szakala*. Zmarł w 1997 roku.

Podziękowania

Przede wszystkim chciałbym wyrazić wdzięczność mojemu agentowi Davidowi Kuhnowi, który kazał mi napisać tę książkę, gdyż ma dar pozwalający mu dostrzec w ludziach potencjał, z którego oni sami jeszcze nie zdają sobie sprawy. Dziękuję także Becky Sweren, która zadbała o to, abym wywiązał się z tego zadania.

Dziękuję swojej cudownej redaktorce Gail Winston za wnikliwość, wizję i bezgraniczną klasę, a także wszystkim w HarperCollins, w tym Sofii Groopman, Beth Silfin, Martinowi Wilsonowi i Jonathanowi Burnhamowi.

Niczego bym nie osiągnął bez życzliwości wielu osób, z którymi rozmawiałem, a które poświęciły mi swój czas i uwagę. Zbieranie materiałów do tej książki przypominało łowy, które zaprowadziły mnie do wielu niespodziewanych miejsc, dzięki pomocy barwnej drużyny przewodników duchowych. Mam dług wdzięczności wobec każdego, kto przeszukał pudła w garażu, odkurzył stare fotografie albo chociaż przywołał dawne wspomnienia, aby pomóc mi poskładać tę opowieść w całość.

Dziękuję bibliotekarzom i archiwistom z Centrum Medialnego Paleya (zwłaszcza niezmordowanej Jane Klain), Rodzinnej Biblioteki Sztuki im. Roberta B. Haasa na Uniwersytecie Yale, Centrum Harry’ego Ransoma na Uniwersytecie Teksańskim w Austin, Centrum Badań Archiwalnych Howarda Gotlieba na Uniwersytecie Bostońskim, biblioteki Uniwersytetu Stanowego w Kent, działu historycznego biblioteki publicznej w Bernardsville, biblioteki publicznej w Cleveland, bezpłatnej biblioteki publicznej w New Haven, biblioteki Adriance Memorial w Poughkeepsie, bibliotek publicznych w Steubenville i hrabstwie Jefferson, biblioteki im. Margaret Herrick w Beverly Hills,

a zwłaszcza Nowojorskiej Publicznej Biblioteki Sztuk Scenicznych. Gdybym mógł, chętnie bym się do niej przeprowadził.

Za zgodę na wykorzystanie ich materiałów dziękuję Christopherowi Durangowi, Albertowi Innaurato, Christopherowi Lippincottowi, Williamowi Bakerowi, Michaelowi Boothowi, Williamowi Iveyowi Longowi, Paulowi Davisowi, Israelowi Horovitzowi, Robertowi Marksowi, Ann Gussow, Robertowi Brusteinowi, Europejsko-Amerykańskiej Korporacji Muzycznej oraz Korporacji Wydawniczej Liveright.

Za zachętę, mądrość i przyjaźń moje najgłębsze wyrazy wdzięczności otrzymują Natalia Payne, Laura Millendorf, Ben Rimalower i wszyscy z grupy Theaterists, Jesse Oxfeld, Rachel Shukert, Shira Milikowsky, Deb Margolin oraz genialny Dan Fishback. Za rady, rozmowy motywacyjne i współczucie: Daniel Kurtz-Phelan, Christopher Heaney, Jason Zinoman, James Sanders, Michael Barbaro i Sam Wasson, którego książkę *Fifth Avenue, 5 A.M.* nosiłem ze sobą jak talizman. Dziękuję swoim kolegom z redakcji „New Yorkera”, zwłaszcza Rhondzie Sherman, Richardowi Brody’emu, Johnowi Lahrowi, Rebecce Mead, Shaunie Lyon, Paulowi Rudnickowi, Susan Morrison i Davidowi Remnickowi. Dziękuję Molly Mirhashem za korektę merytoryczną i Edowi Cohenowi za redakcję tekstu. Za różne niezbędne rzeczy dziękuję Frederickowi Ernstowi, Michaelowi Feingoldowi, Barbarze De Dubovay, Richardowi Shepardowi, Candi Adams, Aimee Bell i Leslee Dart.

Dziękuję także Tobie, Meryl Streep, za fascynujące życie, które wiedziesz, i za to, że w żaden istotny sposób nie utrudniałaś mi zadania.

Dziękuję swojej niezmiennie pomocnej rodzinie: swojemu ojcu, Richardowi, siostrze Alissie oraz matce Nancy, która dorastała na przedmieściach w latach pięćdziesiątych, nosiła długie włosy i uwielbiała folkową muzykę lat sześćdziesiątych, przeprowadziła się do brudnego Nowego Jorku w latach siedemdziesiątych, łączyła

macierzyństwo i karierę zawodową w latach osiemdziesiątych (i robi to do dzisiaj) oraz malowała chmurki w moim pokoju.

Przede wszystkim jednak chciałbym wyrazić swoją miłość i wdzięczność dla Jaime Donate, która musiała wytrzymać niezliczone wieczory w oparach życia Meryl Streep. Od Ciebie otrzymałem wszystko, co najbardziej cenię w życiu.

Źródła ilustracji

s. 34. Dzięki uprzejmości Bernardsville Public Library Local History Collection

s. 36. Dzięki uprzejmości Michaela Bootha

s. 58. Dzięki uprzejmości C. Otisa Sweezeya

s. 72. Jack Mitchell / Archive Photos / Getty Images

s. 98. Fot. William Baker. Dzięki uprzejmości Williama Iveya Longa

s. 132. Fot. George E. Joseph / © Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library for the Performing Arts

s. 151. Il. © Paul Davis

s. 151. Photofest

s. 170. Irv Steinberg / Globe Photos, Inc.

s. 182. Michael Ochs Archives / Getty Images

s. 186. Fot. Martha Swope / © Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library for the Performing Arts

s. 196. Universal Pictures / Photofest © Universal Pictures

s. 203. Fot. Mondadori Portfolio / Getty Images

s. 230. Jack Mitchell / Archive Photos / Getty Images

s. 249. Fot. Jack Mitchell / Getty Images

s. 251. Fot. Art Zelin / Getty Images

s. 257, 273. Columbia Pictures / Photofest © Columbia Pictures

s. 260. United Artists / Photofest © United Artists

s. 290. Fot. Graham Turner / Getty Images

s. 292. Fot. ABC Photo Archives / ABC via Getty Images

Przypisy

Podczas badania pierwszych lat życia i kariery Meryl Streep opierałem się nie tylko na rozmowach z blisko osiemdziesięcioma osobami, które były na tyle miłe, że zgodziły się ze mną spotkać, lecz także na pracy dziennikarzy, którzy mieli zaszczyt prowadzić wywiady z Meryl na początku jej kariery. Szczególnie przydatne okazały się notatki i transkrypty Mela Gussowa do jego artykułu *The Rising Star of Meryl Streep* [Wschodząca gwiazda Meryl Streep], który ukazał się 4 lutego 1979 roku na łamach „New York Times Magazine". Są one dostępne w Centrum Harry'ego Ransoma na Uniwersytecie Teksańskim w Austin, seria II, pojemnik 144. W poniższych przypisach oznaczam te materiały skrótem „MG".

Spędziłem wiele radosnych popołudni w Nowojorskiej Publicznej Bibliotece Sztuk Scenicznych, która stanowi nie tylko inspirujące miejsce pracy, lecz także prawdziwą kopalnię ciekawostek ze światów teatru i filmu. Każdy, kto chciałby zobaczyć Meryl Streep w *27 Wagons Full of Cotton, A Memory of Two Mondays* czy *Poskromieniu złośnicy*, musi jedynie skontaktować się z archiwum taśm i umówić na wizytę. (Warto!). Wyjątkowo pomocne okazały się archiwa Nowojorskiego Festiwalu Szekspirowskiego dostępne w Billy Rose Theatre Division. Zaczerpnięte z nich materiały oznaczam skrótem „NYSF" oraz numerem pudełka. Meteriały pochodzące z Rodzinnej Biblioteki Sztuki im. Roberta B. Haasa na Uniwersytecie Yale oznaczam skrótem „HAAS".

Prolog

[1] Catherine Kallon, *Meryl Streep in Lanvin – 2012 Oscars*, www.redcarpetfashionawards.com, 27 lutego 2012.

[2] A.O. Scott, *Polarizing Leader Fades into the Twilight*, „New York Times”, 30 grudnia 2011.

[3] Pełny dialog z Hollyscoop pod adresem www.youtube.com/watch?v=p72eu8tKlbM.

[4] 60. uroczystość wręczenia Złotych Globów, 19 stycznia 2003.

[5] 56. uroczystość wręczenia nagród Emmy, 19 września 2004.

[6] 64. uroczystość wręczenia Złotych Globów, 15 stycznia 2007.

[7] 15. uroczystość wręczenia Nagrody Gildii Aktorów Ekranowych, 25 stycznia 2009.

[8] Uwagi wypowiadane na scenie podczas 84. uroczystości wręczenia nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej, 26 lutego 2012.

[9] William Szekspir, *Miarka za miarkę*, Akt II, Scena II, przekład Leon Ulrich.

[10] *Meryl Streep: Inside the Actors Studio*, Bravo TV, 22 listopada 1998.

[11] Pauline Kael, *The Current Cinema: Tootsie*, *Gandhi*, *and Sophie*, „The New Yorker”, 27 grudnia 1982.

[12] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Barnard College, 17 maja 2010.

[13] Z prywatnej kolekcji Michaela Bootha.

Maria

[1] *Miss Streep Is Crowned*, „Bernardsville News”, 10 listopada 1966.

[2] Pauline Kael, *The Current Cinema: The God-Bless-America Symphony*, „The New Yorker”, 18 grudnia 1978.

[3] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Barnard College, 17 maja 2010.

[4] Tamże.

[5] Rodowód Streep oraz jej wspomnienia dotyczące ojca i dziadków opisał ze szczegółami Henry Louis Gates Jr w: *Faces of America: How 12 Extraordinary People Discovered Their Pasts* (New York University Press, New York 2010), s. 34–50.

[6] *Good Morning America*, ABC, 3 sierpnia 2009.

[7] *Meryl Streep: Inside the Actors Studio*, Bravo TV, 22 listopada 1998.

[8] MG.

[9] Paul Gray, *A Mother Finds Herself*, „Time”, 3 grudnia 1979.

[10] Tamże.

[11] Biograficzne informacje dotyczące Estelle Liebling pochodzą ze stworzonego przez Charlotte Greenspan wpisu o Liebling w Jewish Women's Archive Encyclopedia, www.jwa.org.

[12] Wywiad z Meryl Streep w audycji *Fresh Air*, National Public Radio, 6 lutego 2012.

[13] Beverly Sills, *Beverly: An Autobiography* (Bantam Books, Toronto 1987), s. 41.

[14] Gerald Moore, *Beverly Sills*, „Opera Magazine", grudzień 2006.

[15] Gray, dz. cyt.

[16] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Barnard College, 17 maja 2010.

[17] Tamże.

[18] Tamże.

[19] Gray, dz. cyt.

[20] Wypowiedzi Debbie Bozack pochodzą z wywiadu autora, 30 kwietnia 2014.

[21] Streep podarowała podpisany rocznik z 1965 roku Michaelowi Boothowi, który wciąż go ma.

[22] Wywiad z Meryl Streep w audycji *Fresh Air*, dz. cyt.

[23] Wspomnienia Bootha ze szkoły średniej pochodzą z wywiadu autora, 10 lipca 2014, oraz z tekstu Bootha *Meryl & Me*, „US", 25 sierpnia 1986.

[24] Wywiad z Meryl Streep, *The Charlie Rose Show*, WNET, 5 listopada 1999.

[25] ...*And the Music Lingers On*, „The Crimson", kwiecień 1966.

[26] Rosemarie Tichler i Barry Jay Kaplan, *Actors at Work* (Faber and Faber, New York 2007), s. 290.

[27] Diane de Dubovay, *Meryl Streep*, „Ladies Home Journal", marzec 1980.

[28] Wywiad z Meryl Streep w audycji *Fresh Air*, 6 lutego 2012.

[29] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Barnard College, 17 maja 2010.

[30] Tamże.

[31] *Spotlight: Meryl Streep*, „Seventeen", luty 1977.

[32] Wpisy uczniów ostatniej klasy w roczniku *The Bernardian*, 1967.

[33] Susan Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, „Ms.", luty 1979.

[34] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Vassar College, 22 maja 1983.

Julia

[1] Elizabeth A. Daniels i Clyde Griffen, *Full Steam Ahead in Poughkeepsie: The Story of Coeducation at Vassar, 1966–1974* (Vassar College, Poughkeepsie 2000), s. 18.

[2] Wendy Wasserstein, *Uncommon Women and Others* (Dramatist Play Service, New York 1978), s. 36.

[3] Tamże.

[4] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Vassar College, 22 maja 1983.

[5] Rysunek i listy Streep z pierwszego roku pochodzą z prywatnych zbiorów Mike'a Bootha.

[6] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Barnard College, 17 maja 2010.

[7] Wywiad autora z Bobem Levinem, 16 grudnia 2014. Film dokumentalny Kevina Rafferty'ego z 2008 roku pt. *Harvard Beats Yale 29–29* ze szczegółami opowiada o legendarnym meczu futbolowym z 1968 roku.

[8] Wywiad z Meryl Streep w audycji *Fresh Air*, National Public Radio, 6 lutego 2012.

[9] James Joyce, *Portret artysty z czasów młodości* (Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994), przekład Zygmunt Allan.

[10] Wspomnienia Bootha pochodzą z wywiadu autora, 10 lipca 2014.

[11] Relacja dotycząca drogi Vassar do koedukacji pochodzi głównie z książki *Full Steam Ahead in Poughkeepsie* Daniels i Griffena.

[12] Tamże, s. 29.

[13] Tamże, s. 34–35.

[14] „Vassar Miscellany News", 4 października 1968.

[15] Susan Casteras, „Vassar Miscellany News", 11 października 1980.

[16] Diane de Dubovay, *Meryl Streep*, „Ladies Home Journal", marzec 1980.

[17] Susan Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, „Ms.", luty 1979.

[18] Wypowiedzi Everta Sprinchorna pochodzą z wywiadu autora, 7 kwietnia 2014.

[19] August Strindberg, *Panna Julia*, przekład Józef Jasielski.

[20] Wywiad autora z projektantem scenografii C. Otisem Sweezeyem, 26 września 2014.

[21] Wywiad autora z Judy Ringer, 12 kwietnia 2012.

[22] Wywiad autora z Lee Devinem, 7 kwietnia 2014.

[23] *Meryl Streep: Inside the Actors Studio*, Bravo TV, 22 listopada 1998.

[24] Michael Bouche, *Don't Miss 'Miss Julie' in Vassar Performance*, „Poughkeepsie Journal", 13 grudnia 1969.

[25] August Strindberg, *Panna Julia*, dz. cyt.

[26] Robert Brustein (red.), *Strindberg: Selected Plays and Prose* (Holt, Rinehart and Winston, New York 1964), s. 61.

[27] Daniels i Griffen, *Full Steam Ahead in Poughkeepsie*, s. 124–125.

[28] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Vassar College, 22 maja 1983.

[29] August Strindberg, *Panna Julia*, dz. cyt.

[30] Poza wskazanymi miejscami wszystkie wspomnienia Streep dotyczące nauki w Dartmouth pochodzą z artykułu Marka Bubriskiego *From Vassar (to Hanover) to Hollywood: Meryl Streep's College Years*, „The Dartmouth", 19 maja 2000.

[31] Wypowiedzi Dudley pochodzą z wywiadu autora, 5 maja 2014.

[32] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Vassar College, 22 maja 1983.

[33] MG.

[34] Przemówienie wygłoszone przez Glorię Steinem w Vassar College, 31 maja 1970.

[35] „The Dartmouth", 19 maja 2000.

[36] George Lillo, *The London Merchant*, Akt IV, Scena II.

[37] Debi Erb, *Meryl Streep Excels in 'London Merchant'*, „Miscellany News, 12 marca 1971.

[38] Wywiad autora z Philipem LeStrange'em, 21 maja 2014.

[39] Wywiad autora z Sondrą Green, 21 maja 2014.

[40] *Meryl Streep: Inside the Actors Studio*, 22 listopada 1998.

[41] August Strindberg, *Panna Julia*, dz. cyt.

[42] E-mail do autora od Marj O'Neill-Butler, 10 lipca 2014.

[43] Wywiad autora z Peterem Parnellem, 28 maja 2014.

[44] Wywiad autora z Peterem Maeckiem, 22 maja 2014.

[45] MG.

[46] Jack Kroll, *A Star for the '80s*, „Newsweek", 7 stycznia 1980.

[47] William Szekspir, *Kupiec wenecki*, Akt IV, Scena I, przekład Józef Paszkowski.

[48] Ze wspomnień Levina, 16 grudnia 2014.

Constance

[1] Christopher Durang, *New Again: Sigourney Weaver*, „Interview", lipiec 1988.

[2] Wypowiedzi Kate McGregor-Stewart pochodzą z wywiadu autora, 10 lutego 2014.

[3] Wypowiedzi Lindy Atkinson pochodzą z wywiadu autora, 22 stycznia 2014.

[4] Hilary de Vries, *Meryl Acts Up*, „Los Angeles Times", 9 września 1990.

[5] Durang, *New Again: Sigourney Weaver*.

[6] Wywiad autora z Sigourney Weaver, 9 lipca 2015.

[7] Wypowiedzi Iveya Longa pochodzą z wywiadu autora, 19 stycznia 2014.

[8] Wypowiedzi Walta Jonesa, poza wskazanymi miejscami, pochodzą z wywiadu autora, 30 stycznia 2014.

[9] Wywiad autora z Robertem Brusteinem, 14 stycznia 2014.

[10] Robert Brustein, *Making Scenes: A Personal History of the Turbulent Years at Yale 1966–1979* (Random House, New York 1981), s. 8.

[11] Tamże, s. 10.

[12] Wywiad autora z Gordonem Rogoffem, 16 stycznia 2014.

[13] Brustein, *Making Scenes*..., dz. cyt., s. 15.

[14] Tamże, s. 104.

[15] Tamże, s. 90.

[16] Thomas Meehan, *The Yale Faculty Makes the Scene*, „New York Times Magazine", 7 lutego 1971.

[17] Rozkłady i opisy zajęć można znaleźć w archiwach teatru stałego i szkoły teatralnej Yale, HAAS, pudełko 16.

[18] Rosemarie Tichler i Barry Jay Kaplan, *Actors at Work* dz. cyt., s. 291.

[19] Wywiad autora z Robertem Brusteinem, 14 stycznia 2014.

[20] Wypowiedzi Steve'a Rowe'a pochodzą z wywiadu autora, 16 lutego 2014.

[21] Wypowiedzi Alana Rosenberga pochodzą z wywiadu autora, 10 marca 2014.

[22] Wypowiedzi Ralpha Redpatha pochodzą z wywiadu autora, 13 stycznia 2014.

[23] Anton Czechow, *Trzy siostry*, przekład Artur Sandauer.

[24] Wypowiedzi Michaela Posnicka pochodzą z wywiadu autora, 16 stycznia 2014.

[25] Mel Gussow, *The Rising Star of Meryl Streep*, „New York Times Magazine", 4 lutego 1979.

[26] Wypowiedzi Alberta Innaurato pochodzą z wywiadu autora, 10 stycznia 2014.

[27] Wypowiedzi Michaela Feingolda pochodzą z wywiadu autora, 11 lutego 2014.

[28] Brustein, *Making Scenes*..., dz. cyt., s. 152.

[29] MG.

[30] Wypowiedzi Allana Millera pochodzą z wywiadu autora, 28 lipca 2014.

[31] E-mail do autora od Walta Jonesa, 30 marca 2014.

[32] Ze wspomnień Millera, 28 lipca 2014.

[33] MG.

[34] Kilkoro innych studentów również pamięta tamtą „rzeź". Jednak Miller sobie jej nie przypomina i twierdzi, że współpraca ze Streep była „czystą przyjemnością".

[35] Zbiory Roberta Brusteina, Centrum Badań Archiwalnych Howarda Gotlieba na Uniwersytecie Bostońskim, pudełko 34.

[36] Brustein, *Making Scenes*..., dz. cyt. s. 168.

[37] Diana Maychick, *Meryl Streep: The Reluctant Superstar* (St. Martin's Press, New York 1984), s. 37.

[38] Ze wspomnień Jonesa, 30 stycznia 2014.

[39] David Rosenthal, *Meryl Streep Stepping In and Out of Roles*, „Rolling Stone", 15 października 1981.

[40] Brustein, *Making Scenes*..., dz. cyt., s. 240.

[41] Christopher Durang i Albert Innaurato, *The Idiots Karamazov* (Dramatists Play Service, New York 1981), s. 22.

[42] Ze wspomnień Christophera Duranga, którego wypowiedzi, poza zaznaczonymi miejscami, pochodzą z wywiadu autora, 26 września 2014.

[43] Rosenthal, *Meryl Streep Stepping In and Out of Roles*.

[44] Ze wspomnień Duranga, 26 września 2014.

[45] Durang i Innaurato, *The Idiots Karamazov*, dz. cyt., s. 51.

[46] Brustein, *Making Scenes*..., dz. cyt., s. 188.

[47] Przebieg wydarzeń na podstawie wspomnień Rosenberga, 10 marca 2014.

[48] Streep wspomina o tej książce w wywiadzie dla Diane de Dubovay z marca 1980 roku, zamieszczonym w „Ladies' Home Journal" i udostępnionym autorowi przez rodzinę de Dubovay.

[49] Terry Curtis Fox, *Meryl Streep: Her 'I Can't Wait' Jumps Right Out at You*, „Village Voice", 31 maja 1976.

[50] Stephen Sondheim przedstawia swój punkt widzenia w książce *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954–1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines and Anecdotes* (Knopf, New York 2010), s. 285–287. Brustein wspomina własną frustrację i reakcje widzów na *Żaby* w *Making Scenes...*, dz. cyt., s. 178–182.

[51] Arystofanes, Burt Shevelove, Stephen Sondheim, *The Frogs* (Dramatic Publishing Co., Chicago 1975), s. 8.

[52] Mel Gussow, *Stage: 'Frogs' in a Pool*, „New York Times", 23 maja 1974.

[53] Brustein, *Making Scenes...*, dz. cyt., s. 218.

[54] Julie Salamon w znakomitej *Wendy and the Lost Boys: The Uncommon Life of Wendy Wasserstein* (Penguin Press, New York 2011), s. 135.

[55] Tamże, s. 126.

[56] Wendy Wasserstein, *Bachelor Girls* (Knopf, New York 1990), s. 78.

[57] Salamon, *Wendy and the Lost Boys...*, dz. cyt., s. 177.

[58] Opowieści o Letnim Kabarecie na podstawie wspomnień Walta Jonesa, 30 stycznia 2014.

[59] Gussow, *The Rising Star of Meryl Streep*, dz. cyt.

[60] Tamże.

[61] Ze wspomnień Feingolda, 11 lutego 2014.

[62] Bruce Weber, *Elzbieta Czyzewska, 72, Polish Actress Unwelcome in Her Own Country, Dies*, „New York Times", 18 czerwca 2010.

[63] Haas został dyrektorem artystycznym w Indiana Repertory Theatre. Zmarł w 1991 roku potrącony przez furgonetkę podczas joggingu.

[64] Ze wspomnień Atkinson, 22 stycznia 2014.

[65] Ze wspomnień Longa, 19 stycznia 2014.

[66] MG.

[67] Mel Gussow, *Play: ‘Idiots Karamazov’, Zany Musical*, „New York Times”, 11 listopada 1974.

[68] Brustein, *Making Scenes...*, dz. cyt., s. 190.

[69] Tamże, s. 198

[70] Ze wspomnień Rowe’a, 16 lutego 2014.

[71] Brustein, *Making Scenes...*, dz. cyt., s. 199.

[72] Ze wspomnień Redpatha, 13 stycznia 2014.

[73] Rejestr prób, który prowadził Ira Hauptman podczas pracy nad *Ojcem*, można znaleźć w achiwum szkoły teatralnej Yale, HAAS, pudełko 1.

[74] Andrea Stevens, *Getting Personal about Yale’s Drama School*, „New York Times”, 12 listopada 2000.

[75] Tamże.

[76] Brustein, *Making Scenes...*, dz. cyt., s. 199.

[77] Stevens, *Getting Personal about Yale’s Drama School*, dz. cyt.

[78] Brustein, *Making Scenes...*, dz. cyt., s. 192.

[79] Tamże, s. 191.

[80] Tamże, s. 194.

[81] Rejestr prób, który Robert Marx prowadził podczas pracy nad *Snem nocy letniej*, można znaleźć w archiwum szkoły teatralnej Yale, HAAS, pudełko 1.

[82] Brustein, *Making Scenes...*, dz. cyt., s. 201.

[83] Mel Gussow, *Stage: Haunting Shakespeare ‘Dream’*, „New York Times”, 15 maja 1975.

[84] Jack Kroll, *A Star for the ‘80s*, „Newsweek”, 7 stycznia 1980.

[85] Zbiory Roberta Brusteina, Centrum Badań Archiwalnych Howarda Gotlieba na Uniwersytecie Bostońskim, pudełko 8.

Izabela

[1] Michael Lassell, *Waiting for That ‘First Break’*, „New Haven Register”, 3 lipca 1975.

[2] Gussow, *The Rising Star of Meryl Streep*, dz. cyt.

[3] Susan Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, „Ms.”, luty 1979.

[4] Wspomnienia Tichler pochodzą z książki Kennetha Turana i Josepha Pappa *Free For All: Joe Papp, The Public, and the Greatest Theater Story Ever Told* (Doubleday, New York 2009), s. 363–364, a także z wywiadu autora, 25 czerwca 2014.

[5] William Szekspir, *Henryk VI, część 3*, Akt I, Scena IV, przekład Leon Ulrich.

[6] Terrence McNally, *Whiskey: A One-Act Play* (Dramatists Play Service, New York 1973), s. 48.

[7] Fakty z życia Josepha Pappa czerpałem z niezastąpionej książki Hele Epstein *Joe Papp: An American Life* (Little, Brown, Boston 1994). Cytat pojawia się na stronie 11.

[8] Tamże, s. 158.

[9] Tamże, s. 167.

[10] Wypowiedzi Gail Papp pochodzą z wywiadu autora, 19 czerwca 2014.

[11] Epstein, *Joe Papp: An American Life...*, dz. cyt., s. 345.

[12] Tamże, s. 296.

[13] Arthur Wing Pinero, *Trelawny of the „Wells”* (Dramatic Publishing Co., Chicago 1898), „Wskazówki dla kierownika sceny”.

[14] Z historią Centrum Teatralnego Eugene’a O’Neilla można się zapoznać na stronie www.theoneill.org.

[15] Grifasi wspominał lato roku 1975 podczas przemowy ku czci Meryl Streep na uroczystości wręczenia nagród Monte Cristo, która odbyła się w Nowym Jorku 21 kwietnia 2014 roku.

[16] Jeffrey Sweet, *The O’Neill: The Transformation of Modern American Theater* (Yale University Press, New Haven 2014); przedmowa autorstwa Meryl Streep.

[17] Tamże.

[18] Relacje Grifasiego i Tichler nieco się różnią; Tichler twierdzi, że Streep utknęła w pociągu.

[19] Rosemarie Tichler i Barry Jay Kaplan, *Actors at Work*, dz.cyt., s. 305.

[20] Turan i Papp, *Free for All...*, dz. cyt., s. 363.

[21] Przemówienie wygłoszone przez Meryl Streep w Vassar College, 22 maja 1983.

[22] Wypowiedzi Mary Beth Hurt pochodzą z wywiadu autora, 16 lipca 2014.

[23] Turan i Papp, *Free for All...*, dz. cyt., s. 364.

[24] John Lithgow, *Drama: An Actor’s Education* (Harper, New York 2011), s. 275–276.

[25] Tichler i Kaplan, *Actors at Work*, dz. cyt., s. 305–306.

[26] Clive Barnes, *The Stage: Papp Transplants Pinero's 'Trelawny'*, „NewYork Times", 16 października 1976.

[27] Walter Kerr, *'A Chorus Line' Soars, 'Trelawny' Falls Flat*, „New York Times", 26 października 1975.

[28] Dave Karger, *Oscars 2012: Love Story*, „Entertainment Weekly", 2 marca 2012.

[29] Ze wspomnień J. Roya Hellanda przytaczanych podczas „Extreme Makover", panelu dyskusyjnego w ramach Festiwalu Nowojorskiego, 11 października 2014.

[30] Wywiad autora z Jeffreyem Jonesem, 26 czerwca 2014.

[31] Terry Curtis Fox, *Meryl Streep: Her 'I Can't Wait' Jumps Right Out at You*, „Village Voice", 31 maja 1976.

[32] Lithgow, *Drama...*, dz. cyt., s. 277.

[33] Wypowiedzi Arvina Browna pochodzą z wywiadu autora, 8 kwietnia 2014.

[34] Tennessee Williams, *27 Wagons Full of Cotton: And Other Plays* (New Directions, New York 1966), s. 3.

[35] Julius Novick, *The Phoenix Rises – Again*, „Village Voice", 9 lutego 1976.

[36] Wywiad z Meryl Streep w audycji *Fresh Air*, National Public Radio, 6 lutego 2012.

[37] William Gillette, *Secret Service* (Samuel French, New York 1898), s. 182.

[38] Joan Juliet Buck, *More of a Woman*, „Vogue", czerwiec 1980.

[39] MG.

[40] Epstein, *Joe Papp: An American Life*, s. 334.

[41] Fox, *Meryl Streep...*, dz. cyt.

[42] William Szekspir, *Henryk V*, Akt IV, Scena I, przekład Leon Ulrich.

[43] Wywiad autora z Tonym Simotesem, 2 maja 2014.

[44] Szekspir, *Henryk V*, Akt I, Prolog, przekład Leon Ulrich.

[45] Eric Grode, *The City's Stage, in Rain, Heat and Ribald Lines*, „New York Times", 27 maja, 2012.

[46] Wywiad autora z Gabrielem Gribetzem, 23 kwietnia 2014.

[47] Thomas Lask, *Russ, Meryl Streep, Actors to Hilt*, „New York Times", 19 czerwca 1976.

[48] Ten opis kolejki pochodzi z artykułu George'a Vecseya *Waiting for Shakespeare*, „New York Times", 16 lipca 1976.

[49] Szekspir, *Miarka za miarkę*, Akt II, Scena IV, przekład Leon Ulrich.

[50] Judy Klemesrud, *From Yale Drama to 'Fanatic Nun'*, „New York Times", 13 sierpnia 1976.

[51] Fox, *Meryl Streep...*, dz. cyt.

[52] Szekspir, *Miarka za miarkę*, Akt II, Scena IV, przekład Leon Ulrich.

[53] Klemesrud, *From Yale Drama to 'Fanatic Nun'*, dz. cyt.

[54] Szekspir, *Miarka za miarkę*, Akt II, Scena IV, przekład Leon Ulrich.

[55] Wywiad autora z Judith Light, 18 czerwca 2014.

[56] Wywiad autora z Michaelem Feingoldem, 11 lutego 2014.

[57] Mel Gussow, *Stage: A 'Measure' to Test the Mettle of Actors*, „New York Times", 13 sierpnia 1976.

[58] Klemesrud, *From Yale Drama to 'Fanatic Nun'*, dz. cyt.

Fredo

[1] Wypowiedzi Marvina Starkmana pochodzą z wywiadu autora, 24 kwietnia 2014.

[2] Wypowiedzi Robyn Goodman pochodzą z wywiadu autora, 5 czerwca 2014.

[3] Wypowiedzi Israela Horovitza pochodzą z wywiadu autora, 5 czerwca 2014.

[4] Richard Shepard (reż.), *I Knew It Was You: Rediscovering John Cazale*, Oscilloscope Laboratories, 2010.

[5] Wypowiedzi Stephena Casale'a pochodzą z wywiadu autora, 2 kwietnia 2014.

[6] Francis Ford Coppola (reż.), *Ojciec chrzestny II*, Paramount Pictures, 1974.

[7] Szczegóły dotyczące pochodzenia i dzieciństwa Cazale'a pochodzą z wywiadu autora ze Stephenem Casale'em, 2 kwietnia 2014, oraz z artykułu Clementego Manentiego *The Making of Americans*, „Una Città", wrzesień 2011.

[8] Brat Johna, Stephen, zmienił nazwisko z powrotem na „Casale" w 1967 roku.

[9] Ze wspomnień Starkmana, 24 kwietnia 2014.

[10] Ze wspomnień Pacino w filmie *I Knew It Was You* (reż. Shepard).

[11] Israel Horovitz, *Plays: 1* (Methuen Drama, London 2006), s. 64.

[12] *I Knew It Was You* (reż. Shepard).

[13] Mario Puzo, *Ojciec chrzestny* (Czytelnik, Warszawa 1976), przekład Bronisław Zieliński.

[14] Francis Ford Coppola, komentarz reżysera do wydania DVD, *Ojciec chrzestny*, Paramount Pictures, 2001.

[15] Francis Ford Coppola (reż.), *Rozmowa*, Paramount Pictures, 1974.

[16] *Ojciec chrzestny II* (reż. Coppola).

[17] Tim Lewis, *Icon: John Cazale*, „British GQ", styczeń 2010.

[18] Ze wspomnień Starkmana, 24 kwietnia 2014.

[19] Sidney Lumet, komentarz reżysera do wydania DVD, *Pieskie popołudnie*, Warner Home Video, 2006.

[20] Sidney Lumet (reż.), *Pieskie popołudnie*, Warner Bros., 1975.

[21] Wywiad autora z Samem Waterstonem, 26 czerwca 2015.

[22] Wywiad autora z Tonym Simotesem, 2 maja 2014.

[23] Wywiad autora z Rosemarie Tichler, 25 czerwca 2014.

[24] William Szekspir, *Miarka za miarkę*, Akt II, Scena II, przekład Leon Ulrich.

[25] *I Knew It Was You* (reż. Shepard).

[26] Tamże.

[27] Tamże.

[28] Ze wspomnień Casale'a, 2 kwietnia 2014.

[29] Brock Bower, *Shakespeare's 'Shrew' with No Apologies*, „New York Times", 6 sierpnia 1978.

[30] *I Knew It Was You* (reż. Shepard).

[31] Z przemowy, którą Meryl Streep wygłosiła w Los Angeles podczas uroczystości wręczenia Jane Fondzie 42. nagrody AFI za całokształt twórczości, 5 czerwca 2014 roku.

[32] Susan Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, „Ms.", luty 1979.

[33] Z przemowy, którą Meryl Streep wygłosiła podczas uroczystości ku czci Vanessy Redgrave w Londynie 13 listopada 2011 roku.

[34] Wywiad autora z Johnem Gloverem, 7 kwietnia 2015.

[35] Joan Juliet Buck, *More of a Woman*, „Vogue", czerwiec 1980.

[36] Ze wspomnień Starkmana, 24 kwietnia 2014.

[37] *Streep's Debut Turned Her against Hollywood*, „WENN", 1 listopada 2004.

[38] Helen Epstein, *Joe Papp: An American Life* (Little, Brown, Boston 1994), s. 343.

[39] Terry Curtin Fox, *Meryl Streep: Her 'I Can't Wait' Jumps Right Out at You*, „Village Voice", 31 maja 1976.

[40] Wypowiedzi Andreia Şerbana, poza zaznaczonymi miejscami, pochodzą z e-maila, który Şerban wysłał do autora 2 czerwca 2014 roku.

[41] Fox, *Meryl Streep...*, dz. cyt.

[42] Diana Maychick, *Meryl Streep: The Reluctant Superstar* (St. Martin's Press, New York 1984), s. 53.

[43] Ze wspomnień Michaela Feingolda, którego wypowiedzi pochodzą z wywiadu autora, 11 lutego 2014.

[44] Wywiad autora z Mary Beth Hurt, 16 lipca 2014.

[45] Gussow, *The Rising Star of Meryl Streep*, dz. cyt.

[46] John Simon, *Deadly Revivals*, „The New Leader", 14 marca 1977.

[47] Clive Barnes, *Stage: A 'Cherry Orchard' That Celebrates Genius*, „New York Times", 18 lutego 1977.

[48] Listy oburzonych widzów można znaleźć w NYSF, pudełko 2–65.

[49] Wypowiedzi Roberta Markowitza pochodzą z wywiadu autora, 6 października 2014.

[50] Robert Markowitz (reż.), *The Deadliest Season*, CBS, 16 marca 1977.

[51] Wywiad autora z Christopherem Lloydem, 28 czerwca 2014. Więcej o tej najeżonej problemami produkcji można znaleźć w książce Davi Napoleon *Chelsea on the Edge* (Iowa State University Press, Ames 1991), s. 212–216.

Linda

[1] NYSF, pudełko 5–114.

[2] Helen Epstein, *Joe Papp: An American Life* (Little, Brown, Boston 1994), s. 4.

[3] Ronald Sullivan, *Dr. William M. Hitzig, 78, Aided War Victims*, „New York Times", 30 sierpnia 1983.

[4] Wypowiedzi Gail Papp pochodzą z wywiadu autora, 19 czerwca 2014.

[5] Epstein, *Joe Papp: An American Life...*, dz. cyt. s. 4.

[6] NYSF, pudełko 5–114.

[7] Wywiad autora z członkinią obsady Prudence Wright Holmes, 17 czerwca 2014.

[8] Wywiad autora z Christopherem Lloydem, 28 czerwca 2014.

[9] Wywiad autora ze Stephenem Casale'em, 2 kwietnia 2014.

[10] Richard Shepard (reż.), *I Knew It Was You: Rediscovering John Cazale*, Oscilloscope Laboratories, 2010.

[11] Słowa: Bertold Brecht, muzyka: Kurt Weill, pierwotna niemiecka sztuka: Dorothy Lane; adaptacja książki i słów: Michael Feingold, *Happy End: A Melodrama with Songs* (Samuel French, New York 1982), s. 59.

[12] Ze wspomnień Holmesa, 17 czerwca 2014.

[13] Steve Garbarino, *Michael Cimino's Final Cut*, „Vanity Fair", marzec 2002.

[14] Tamże.

[15] Ta opowieść o początkach *Łowcy jeleni* pochodzi z wywiadu autora z Quinnem Redekerem z 11 listopada 2014, wywiadem autora z Michaelem Deeleyem z 27 września 2014 oraz książki Deeleya *Blade Runners, Deer Hunters, and Blowing the Bloody Doors Off* (Pegasus Books, New York 2009), s. 130–131.

[16] Wywiad autora z Michaelem Deeleyem, 27 września 2014.

[17] Peter Biskind, *The Vietnam Oscars*, „Vanity Fair", marzec 2008.

[18] Wypowiedzi Barry'ego Spikingsa, poza zaznaczonymi miejscami, pochodzą z wywiadu autora, 26 września 2014.

[19] Michael Cimino, *Łowca jeleni*, druga wersja scenariusza napisana wspólnie z Derikiem Washburnem (20 lutego 1977), s. 12. Materiały dotyczące Roberta De Niro, Centrum Ransoma, Uniwersytet Teksański w Austin, seria I, pudełko 44.

[20] Deeley, *Blade Runners...*, dz. cyt., s. 168–169.

[21] Gussow, *The Rising Star of Meryl Streep*, dz. cyt.

[22] MG.

[23] Susan Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, „Ms.", luty 1979.

[24] Michael Cimino, komentarz reżysera, *Łowca jeleni*, StudioCanal, 2006.

[25] Jean Vallely, *Michael Cimino's Battle to Make a Great Movie*, „Esquire", 2–16 stycznia 1979.

[26] David Gregory (reż.), *Realising „The Deer Hunter": An Interview with Michael Cimino*, Blue Underground, 2003.

[27] Vallely, *Michael Cimino's Battle to Make a Great Movie*, dz. cyt.

[28] Deeley, *Blade Runners...*, dz. cyt., s. 170.

[29] Vallely, *Michael Cimino's Battle to Make a Great Movie*, dz. cyt.

[30] *Realising „The Deer Hunter"* (reż. Gregory).

[31] *I Knew It Was You* (reż. Shepard).

[32] Między innymi w *I Knew It Was You* (reż. Shepard).

[33] Ze wspomnień Johna Savage'a, którego wypowiedzi, poza zaznaczonymi miejscami, pochodzą z wywiadu autora, 19 września 2014.

[34] „Herald-Star" (Steubenville), 6 lipca 1977.

[35] „Sunday Plain Dealer" (Cleveland), 31 lipca 1977.

[36] Steve Weiss, *Mingo Gets Robbed – No Name in Lights*, „Herald-Star", 1 lipca 1977.

[37] Dolly Zimber, *Mingo Citizens Elated by Film*, „Herald-Star", 6 lipca 1977.

[38] Roger Copeland, *A Vietnam Movie That Does Not Knock America*, „New York Times", 7 sierpnia 1977.

[39] Wywiad z Olgą Gaydos, The Cleveland Memory Project, biblioteka Uniwersytetu Stanowego Cleveland, www.clevelandmemory.org.

[40] Ze wspomnień Mary Ann Haenel, której wypowiedzi pochodzą z wywiadu autora, 21 września 2014.

[41] *I Knew It Was You* (reż. Shepard).

[42] Chris Colombi, *Where's the Glamour?*, „Plain Dealer" (Cleveland), 9 grudnia 1977.

[43] Donna Chernin, *Clevelander Finds Extras for Film-Shooting Here*, „Plain Dealer", 22 lipca 1977.

[44] Cimino, komentarz reżysera, *Łowca jeleni*.

[45] Tamże.

[46] Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, dz. cyt.

[47] Przemówienie, które Meryl Streep wygłosiła w Barnard College, 17 maja 2010.

[48] Ze wspomnień Haenel, 21 września 2014.

[49] Cimino, komentarz reżysera, *Łowca jeleni*.

[50] Michael Cimino (reż.), *Łowca jeleni*, Columbia-EMI-Warner/Universal Pictures, 1978.

[51] Opowieść Cimina o strzelaninie w górach pochodzi z jego komentarza reżyserskiego do *Łowcy jeleni*.

[52] Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, dz. cyt.

[53] Marvin J. Chomsky (reż.), *Holocaust*, NBC, 1978.

[54] NYSF, pudełko 1–160. Na widokówce znajduje się zdjęcie pomika Johanna Straussa.

[55] Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, dz. cyt.

[56] Paul Gray, *A Mother Finds Herself*, „Time", 3 grudnia 1979.

[57] Wypowiedzi Marvina Chomskiego pochodzą z wywiadu autora, 6 listopada 2014.

[58] Jane Hall, *From Homecoming Queen to 'Holocaust'*, „TV Guide", 24 czerwca 1978.

[59] Wywiad autora z Blanche Baker, 9 października 2014.

[60] Brock Bower, *Shakespeare's 'Shrew' with No Apologies*, „New York Times", 6 sierpnia 1978.

[61] Wywiad autora z Albertem Innaurato, 10 stycznia 2014.

[62] Dr William G. Cahan, *No Stranger to Tears: A Surgeon's Story* (Random House, New York 1992), s. 264.

[63] List pozbawiony daty, archiwum Roberta Lewisa, biblioteka Uniwersytetu Stanowego Kent, Specjalne Zbiory i Archiwa, podkatalog 3B, pudełko 33.

[64] Diane de Dubovay, *Meryl Streep*, „Ladies' Home Journal", marzec 1980.

[65] Andy Newman, *A Couple of Weeks Without Parking Rules? Try a Couple Months*, www.nytimes.com, 7 stycznia 2011.

[66] Cimino, komentarz reżysera, *Łowca jeleni*.

[67] Niepublikowane wspomnienia Barry'ego Spikingsa udostępnione autorowi.

[68] Tamże.

[69] Biskind, *The Vietnam Oscars*, dz. cyt.

[70] Wendy Wasserstein, *Uncommon Women and Others* (Dramatist Play Service, New York 1978), s. 33.

[71] Ze wspomnień Stevena Robmana, którego wypowiedzi pochodzą z wywiadu autora, 21 grudnia 2014.

[72] Wywiad autora z Ellen Parker, 3 grudnia 2014.

[73] Gussow, *The Rising Star of Meryl Streep*, dz. cyt.

[74] Brower, *Shakespeare's 'Shrew' with No Apologies*, dz. cyt..

[75] MG.

[76] *I Knew It Was You* (reż. Shepard).

[77] Tę historię opowiedzieli Israel Horovitz w tekście Tima Lewisa *Icon: John Cazale* na łamach „British GQ" w styczniu 2010 roku, a także inny znajomy Cazale'a podczas rozmowy z autorem.

[78] Epstein, *Joe Papp: An American Life*, dz. cyt., s. 4.

[79] Israel Horovitz, *A Eulogy: John Cazale (1936–1978)*, „Village Voice", 27 marca 1978. Tekst wykorzystany za zgodą Israela Horovitza.

[80] Gray, *A Mother Finds Herself*, dz. cyt.

[81] Epstein, *Joe Papp: An American Life*, dz. cyt., s. 4.

[82] Deeley, *Blade Runners...*, dz. cyt, s. 178.

[83] *Realising „The Deer Hunter"* (reż. Gregory).

[84] Biskind, *The Vietnam Oscars*, dz. cyt.

[85] Vallely, *Michael Cimino's Battle to Make a Great Movie*, dz. cyt.

[86] *Realising „The Deer Hunter"* (reż. Gregory). Barry Spikings tak skomentował tę historię: „Nazwałbym to swobodą artystyczną".

[87] Ze wspomnień Casale'a, 2 kwietnia 2014.

[88] Ze wspomnień Casale'a, 2 kwietnia 2014.

[89] Hall, *From Homecoming Queen to 'Holocaust'*, dz. cyt.

[90] Jerry Schatzberg (reż.), *Uwiedzenie Joe Tynana*, Universal Pictures, 1979.

[91] MG.

[92] Howard Kissel, *The Eqial Opportunity Politics of Alan Alda*, „Chicago Tribune", 12 sierpnia 1979.

[93] Wypowiedzi Jerry'ego Schatzberga pochodzą z wywiadu autora, 6 października 2014.

[94] Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, dz. cyt.

[95] Ze wspomnień Schatzberga, 6 października 2014.

[96] Ze wspomnień Baker, 9 października 2014.

[97] Karen Hosler, *Tinseltown Etourage Reveals Star-Struck City*, „Baltimore Sun", 7 maja 1978.

[98] Ze wspomnień Schatzberga, 6 października 2014.

[99] Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, dz. cyt.

[100] Jack Kroll, *A Star for the '80s*, „Newsweek, 7 stycznia 1980.

[101] *Uwiedzenie Joe Tynana* (reż. Schatzberg).

[102] Kroll, *A Star for the '80s*, dz. cyt.

[103] Elie Wiesel, *Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction*, „New York Times", 16 kwietnia 1978.

[104] Joseph Papp, *The 'Holocaust' Controversy Continues*, „New York Times", 30 kwietnia 1978.

[105] Nicholas Kulish i Souad Mekhennet, *How Meryl Streep Helped the Nazi Hunters*, www.salon.com, 9 maja 2014, z ich książki *The Eternal Nazi: From Mauthausen to Cairo, the Relentless Pursuit of SS Doctor Aribert Heim* (Doubleday, New York 2014).

[106] Hosler, *Tiseltown Entourage Reveals Star-Struck City*, dz. cyt.

[107] Scot Haller, *Star Treks*, „Horizon", sierpień 1978.

[108] MG.

[109] Tony Scherman, *'Holocaust' Survivor Shoots 'Deer Hunter,' Shuns Fame*, „Feature", luty 1979.

[110] Vincent Canby, *Blue-Collar Epic*, „New York Times", 5 grudnia 1978.

[111] Frank Rich, *Cinema: In Hell Without a Map*, „Time", 18 grudnia 1978.

[112] Pauline Kael, *The Current Cinema: The God-Bless-America Symphony*, „The New Yorker", 18 grudnia 1978.

[113] Leticia Kent, *Ready for Vietnam? A Talk with Michael Cimino*, „New York Times", 10 grudnia 1978. Późniejsze kontakty Cimina z prasą najwyraźniej były dla niego bolesne; odmówił wywiadu do niniejszej książki za pośrednictwem swojej współpracowniczki Joann Carelli, która powiedziała: „Za taką reakcję może pan podziękować swoim kolegom z branży".

[114] Biskind, *The Vietnam Oscars*, dz. cyt.

[115] Tom Buckley, *Hollywood's War*, „Harper's", kwiecień 1979.

[116] Mary Vespa i Pat Gallagher, *His Dream Was to Heal a Nation with the Vietnam Memorial, but Jan Scruggs's Healing Isn't Over Yet*, „People", 30 maja 1988.

[117] Wspomnienia Michaela Bootha pochodzą z wywiadu autora, 10 lipca 2014.

[118] Bettijane Levine i Timothy Hawkins, *Oscar: Puttin' on the Glitz*, „Los Angeles Times", 6 kwietnia 1979.

[119] Janet Maslin, *At the Movies: Meryl Streep Pauses for Family Matters*, „New York Times", 24 sierpnia 1979.

[120] Aljean Harmetz, *Oscar-Winning 'Deer Hunter' Is Under Attack as 'Racist' Film*, „New York Times", 26 kwietnia 1979.

[121] Lance Morrow, *Viet Nam Comes Home*, „Time", 23 kwietnia 1979.

[122] Gussow, *The Rising Star of Meryl Streep*, dz. cyt.

[123] Komentarze ze sceny podczas 51. uroczystości wręczenia Oscarów, 9 kwietnia 1979.

[124] Charles Champlin, *'Deer Hunter' – A Life of Its Own*, „Los Angeles Times", 11 kwietnia 1979.

[125] Morrow, *Viet Nam Comes Home*. Cimino opowiada o swoim spotkaniu z Fondą w windzie w komentarzu reżyserskim do *Łowcy jeleni*.

Joanna

[1] Wypowiedzi Robyn Goodman pochodzą z wywiadu autora, 5 czerwca 2014.

[2] Grace Glueck, *Art People: The Name's Only SoSo, But Loft-Rich TriBeCa Is Getting the Action*, „New York Times", 30 kwietnia 1976.

[3] Historię dotyczącą mieszkania opowiada Diane de Dubovay w artykule *Meryl Streep*, „Ladies' Home Journal", marzec 1980.

[4] Informacje o darczyńcy, *Don Gummer*, Herron School of Art + Design, www.herron.iupui.edu.

[5] Informacje biograficzne o Donie Gummerze pochodzą z tekstu Irvinga Sandlera *Deconstructive Constructivist*, „Art in America", styczeń 2005.

[6] Opis w galerii, *Nara and Lana*, muzeum sztuki w Indianapolis, www.imamuseum.org.

[7] Ze wspomnień Goodman, 5 czerwca 2014.

[8] Michael Arick (reż.), *Finding the Truth: The Making of ‘Kramer vs. Kramer’*, Columbia TriStar Home Video, 2001.

[9] Mark Singer, *Dealmaker*, „The New Yorker”, 11 stycznia 1982. Można tam znaleźć także wiele innych cudownych szczegółów dotyczących Sama Cohna.

[10] Tamże.

[11] Wypowiedzi Susan Anderson pochodzą z wywiadu autora, 6 października 2014.

[12] Wypowiedzi Arlene Donovan pochodzą z wywiadu autora, 22 września 2014.

[13] Avery ze szczegółami opisuje swoje dzieciństwo w książce *My Old Neighborhood Remembered: A Memoir* (Barricade Books, Fort Lee 2014), s. 5–6 i 80–86. Reszta wspomnień pochodzi z wywiadu autora, 30 września 2014.

[14] Avery Corman, *Kramer vs. Kramer* (Random House, New York 1977), s. 6.

[15] Tamże, s. 44.

[16] Tamże, s. 161.

[17] Judy Klemesrud, *Avery Corman on His Latest Book: A Father’s Love Note to His Family*, „New York Times”, 21 października 1977. Judy Corman później została specjalistką od reklamy w wydawnictwie Scholastic, Inc., w którym nadzorowała m.in. promocję kilku książek z serii o Harrym Potterze. Zmarła w 2004 roku.

[18] Keith Love, *For First Time in U.S., Divorces Pass 1 Million*, „New York Times”, 18 lutego 1976.

[19] Wypowiedzi Richarda Fischoffa pochodzą z wywiadu autora, 9 listopada 2014.

[20] Wypowiedzi Roberta Bentona, poza zaznaczonymi miejscami, pochodzą z wywiadu autora, 15 października 2014.

[21] Tony Schwartz, *Dustin Hoffman vs. Nearly Everybody*, „New York Times”, 16 grudnia 1979.

[22] Stuart Kemp, *Dustin Hoffman Breaks Down While Recounting His Past Movie Choices*, „Hollywood Reporter”, 16 października 2012.

[23] *Finding the Truth* (reż. Arick).

[24] Tamże.

[25] William Szekspir, *Poskromienie złośnicy*, Akt I, Scena II, przekład Leon Ulrich.

[26] Tamże, Akt V, Scena II.

[27] Brock Brower, *Shakespeare’s ‘Shrew’ with No Apologies*, „New York Times”, 6 sierpnia 1978.

[28] Eric Pace, *Raul Julia Is Remembered, with All His Panache*, „New York Times”, 7 listopada 1994.

[29] Wywiad autora z członkiem obsady George’em Guidallem, 12 grudnia 2014.

[30] Germaine Greer, *Kobiecy eunuch*, tłum. Joanna Gołyś i Bożena Umińska (Rebis, Poznań 2001), s. 230.

[31] Brower, *Shakespeare’s ‘Shrew’ with No Apologies*. Parafrazuje Greer, która napisała w *Kobiecym eunuchu* (s. 230): „Zamykająca sztukę przemowa Kasi jest największą obroną chrześcijańskiej monogamii, jaką kiedykolwiek napisano. Podkreśla rolę męża jako protektora i przyjaciela i jest wiarygodna, bo Kasia ma mężczyznę, który może pełnić obie te role, ponieważ Petruchio jest i delikatny, i silny (pomysł, że ją uderzył, to niecne wypaczenie akcji)”.

[32] Jack Kroll, *A Star for the ‘80s*, „Newsweek”, 7 stycznia 1980.

[33] Ronald Bergan, *Dustin Hoffman* (Virgin, London 1991), s. 137.

[34] Stephen M. Silverman, *Life without Mother*, „American Film”, lipiec–sierpień 1979.

[35] *Dustin Hoffman: Private Sessions*, „A&E”, 21 grudnia 2008.

[36] *Finding the Truth* (reż. Arick).

[37] Susan Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, „Ms.”, luty 1979.

[38] MG.

[39] Tamże.

[40] Kroll, *A Star for the ‘80s*, dz. cyt.

[41] MG.

[42] Ken Burns, *Meryl Streep*, „USA Weekend”, 1 grudnia 2002.

[43] Ze wspomnień Fischoffa, 9 listopada 2014.

[44] Streep opowadała o tym podczas programu *Friday Night with Jonathan Ross*, BBC One, 4 lipca 2008; to wydarzenie wspominali też Fischoff i Benton.

[45] Robert Benton (reż.), *Sprawa Kramerów*, Columbia Pictures, 1979.

[46] Wypowiedzi Juliet Taylor pochodzą z wywiadu autora, 17 listopada 2014.

[47] E-mail do autora od Marshalla Brickmana, 6 listopada 2014.

[48] Rachel Abramowitz, *Streep Fighter*, „Premiere”, czerwiec 1997.

[49] *Finding the Truth* (reż. Arick).

[50] Ze wspomnień Karen Ludwig podczas wywiadu autora, 16 października 2014.

[51] De Dubovay, *Meryl Streep*, dz. cyt.

[52] Tamże.

[53] Ze wspomnień Hoffmana w *Finding Truth* (reż. Arick).

[54] Clarke Taylor, *'Kramer': Love on the Set*, „Los Angeles Times", 12 listopada 1978.

[55] Wywiad autora z Jane Alexander, 8 maja 2015.

[56] *Sprawa Kramerów* (reż. Benton).

[57] Christian Williams, *Scenes from the Battle of the Sexes*, „Washington Post", 17 grudnia 1982.

[58] Ze wspomnień Hoffmana w *Finding Truth* (reż. Arick).

[59] *Sprawa Kramerów* (reż. Benton).

[60] Nick Smurthwaite, *The Meryl Streep Story* (Beaufort Books, New York, 1984), s. 53.

[61] NYSF, pudełko 2–122.

[62] William Szekspir, *Poskromienie złośnicy*, Akt III, Scena II, przekład Leon Ulrich.

[63] NYSF, pudełko 5–121.

[64] Christopher Dixon (reż.), *Kiss Me, Petruchio*, 1981.

[65] Tamże.

[66] Tamże.

[67] Helen Epstein, *Joe Papp: An American Life* (Little, Brown, Boston 1994), s. 335.

[68] O historii tego gmachu można przeczytać na stronie www.nyc.gov.

[69] Pierwsza wersja tej przemowy pojawia się w scenopisie, datowanym na 5 września 1978 roku, i została udostępniona autorowi przez Richarda Fischoffa. Druga została spisana z ostatecznej wersji filmu.

[70] *Sprawa Kramerów* (reż. Benton).

[71] Hoffman osobiście opowiada tę historię, nie kryjąc dumy, w filmie *Finding the Truth* (reż. Arick).

[72] De Dubovay, *Meryl Streep*, dz. cyt.

[73] Ze wspomnień Hoffmana w *Finding the Truth* (reż. Arick).

[74] MG.

[75] NYSF, pudełko 1–173.

[76] Epstein, *Joe Papp: An American Life*, dz. cyt., s. 427. Ostatecznie Pappa zastąpiła JoAnne Akalaitis. Joe zmarł 31 października 1991 roku.

[77] Benton, *Sprawa Kramerów*, scenopis, 5 września 1978.

[78] Mel Gussow, *Stage: 'Alice' Downtown, with Meryl Streep*, „New York Times", 29 grudnia 1978.

[79] Spisane z ostatecznej wersji filmu.

[80] MG.

[81] Rubryka narodzin, „Variety", 28 listopada 1979.

[82] Streep opowiada o swoich przygotowaniach do macierzyństwa oraz podróży do Europy w serii wywiadów przeprowadzonych przez Diane de Dubovay w marcu 1980 roku do artykułu profilowego w „Ladies' Home Journal" i udostępnionych autorowi przez rodzinę Dubovay.

[83] De Dubovay, *Meryl Streep*, dz. cyt.

[84] Tamże.

[85] Alan Alda, *Things I Overheard While Talking to Myself* (Random House, New York 2007), s. 116.

[86] Frank Rich, *Grownups, A Child, Divorce, and Tears*, „Time", 3 grudnia 1979.

[87] Vincent Canby, *Screen: 'Kramer vs. Kramer'*, „New York Times, 19 grudnia 1979.

[88] Box Office Mojo.

[89] Gary Arnold, *'Kramer vs. Kramer': The Family Divided*, „Washington Post", 19 grudnia 1979.

[90] Barbara Grizzuti Harrison, *'Kramer vs. Kramer': Madonna, Child, and Mensch*, „Ms.", styczeń 1980.

[91] MG.

[92] Gussow, *The Rising Star of Meryl Streep*, dz. cyt.

[93] Joan Juliet Buck, *More of a Woman*, „Vogue", czerwiec 1980.

[94] Paul Gray, *A Mother Finds Herself*, „Time", 3 grudnia 1979.

[95] De Dubovay, *Meryl Streep*, dz. cyt.

[96] *Meryl Streep*, „People", 24 grudnia 1979.

[97] Tony Scherman, *‘Holocaust’ Survivor Shoots ‘Deer Hunter,’ Shuns Fame*, „Feature”, luty 1979.

[98] MG.

[99] Kroll, *A Star for the ‘80s*, dz. cyt.

[100] MG.

[101] Kroll, *A Star fot the ‘80s*, dz. cyt.

[102] MG.

[103] Buck, *More of a Woman*, dz. cyt.

[104] Dworkin, *Meryl Streep to the Rescue!*, dz. cyt.

[105] *People Are Talking About...*, „Vogue”, lipiec 1979.

[106] Buck, *More of a Woman*, dz. cyt.

[107] Gray, *A Mother Finds Herself*, dz. cyt.

[108] Buck, *More of a Woman*, dz. cyt.

[109] Gray, *A Mother Finds Herself*, dz. cyt.

[110] De Dubovay, *Meryl Streep*, dz. cyt.

[111] MG.

[112] John Skow, *What Makes Meryl Magic*, „Time”, 7 września 1981.

[113] Buck, *More of a Woman*, dz. cyt.

[114] Schwartz, *Dustin Hoffman vs. Nearly Everybody*, dz. cyt.

[115] Kroll, *A Star for the ‘80s*, dz. cyt.

[116] Tamże.

[117] Bob Greene, *Streep*, „Esquire”, grudzień 1984.

[118] Buck, *More of a Woman*, dz. cyt.

[119] Opis przyjęcia pochodzi z artykułu Charlesa Champlina *An ‘A’ Party for Woody*, „Los Angeles Times”, 4 stycznia 1980.

[120] De Dubovay, *Meryl Streep*, dz. cyt.

[121] Buck, *More of a Woman*, dz. cyt.

[122] Woody Allen (reż.), *Annie Hall*, United Artists 1977.

[123] David Rosenthal, *Meryl Streep Stepping In and Out of Roles*, „Rolling Stone”, 15 października 1981.

[124] Streep opowiadała o tym w programie *The Graham Norton Show*, BBC, 9 stycznia 2015.

[125] Beverly Beyette, *Justin Henry: A Little Speech, Just in Case...*, „Los Angeles Times”, 14 kwietnia 1980.

[126] Wypowiedzi ze sceny podczas 52. uroczystości rozdania Oscarów, 14 kwietnia 1980.

[127] Szczegóły dotyczące konferencji prasowej pochodzą z artykułu Lee Granta *Oscars Backstage: A Predictable Year*, „Los Angeles Times”, 5 kwietnia 1980.

[128] Przemowa, którą Meryl Streep wygłosiła w Barnard College, 17 maja 2010.

[129] *The Crossed Fingers Worked, but Then Meryl Left Her Oscar in the John*, „People”, 28 kwietnia, 1980.

[1*] Siedem powiązanych ze sobą żeńskich uczelni humanistycznych na północnym wschodzie Stanów Zjednoczonych (przypisy u dołu strony pochodzą od tłumacza).

[2*] White Anglo-Saxon Protestant (ang.) – przedstawiciel białej elity pochodzenia anglo-amerykańskiego.

[3*] Karnawał hipisów, który odbył się w San Francisco latem 1967 roku.

[4*] Niesforna dziewczyna, w którą w audycji radiowej wcielała się aktorka komediowa Fanny Brice.

[5*] Zniekształcenie angielskiego *the elbow* – łokieć.

[6*] Taki przydomek przylgnął do Jane Fondy po tym, jak w 1972 roku podczas wizyty na zbombardowanych groblach w Hanoi dała się sfotografować na dziale przeciwlotniczym, co oburzyło wielu Amerykanów.

[7*] Przydomek Davida Berkowitza, seryjnego mordercy działającego w Nowym Jorku.

[8*] W Polsce książka oraz film *Kramer vs. Kramer* noszą inne tytuły, odpowiednio *Kramer kontra Kramer* i *Sprawa Kramerów*.